ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

ACHTUNDZWANZIGSTER BAND.

1 · 9 · 3 · 4

VERLAG VON FERDINAND ENKE / STUTTGART

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0009

gefördert durch die
DFG

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Printed in Germany

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0010

gefördert durch die
DFG

Inhaltsverzeichnis des XXVIII. Bandes.

Abhandlungen.

1. Heft:

Seite

I. Fritz Kaufmann, Sprache als Schöpfung. (Zur absoluten Kunst im Hinblick auf Rilke) . . . . . 1—54

II. Etienne Souriau, Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen französischen Ästhetik . . . . . 55—84

2. Heft:

I. Johannes Klein, Urmotivierung und Sekundärmotivierung bei Gottfried Keller und C. F. Meyer . . . . . 113—146

II. Earl of Listowel, Der gegenwärtige Stand der Ästhetik und der allgemeinen Kunstwissenschaft in England . . . 147—174

III. Oskar Schürer, Der Bildraum in den späten Werken des Hans von Marées . . . . . 175—183

3. Heft:

I. Walter F. Schirmer, Dichter und Publikum zu Ende des 15. Jahrhunderts in England . . . . . 209—224

II. Herbert Cysarz, Menschheit, Volk, Dichtung. Betrachtungen zum Schrifttum des jüngsten Jahrhunderts . . . . . 225—242

III. Kazuhiko Sano, Zur Stellung der japanischen Kunst in dem System der europäischen Kunstwissenschaft . . . . 243—253

4. Heft:

I. Friedrich Kainz, Höhere Wirkungsgestalten des sprachlichen Ausdrucks im Deutschen . . . . . 305—357

II. Walter Del-Negro, Synthesen der abendländischen Kunstgeschichte . . . . . 358—377

Bemerkungen.

Karl Schultze-Jahde, Kritik der Illusionstheorie . . . . 85—95

Robert Petsch, Was heißt: „Allgemeine Literaturwissenschaft"? Einführende Bemerkungen . . . . . 254—260

Michael Dragomirescu, Die integrale Ästhetik . . . . 261—262

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0011

gefördert durch die DFG

Besprechungen.

	Seite
Richard Alewyn, Johann Beer, Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts. Otto Mann	197—200
George D. Birkhoff, Aesthetic Measure. Roger Heacock	271—273
Corso Buscaroli, Virgilio. Il Libro di Didone. Mario Pensa	298—299
Ernst Cassirer, Die Philosophie der Aufklärung. Max Dessoir	99—101
Max Deri, Die Stilarten in der bildenden Kunst im Wandel von zwei Jahrtausenden. Walter Passarge	295—296
Hedwig Dorosz, Grundlegung der Ästhetik. Beiträge zur Pädagogik und Psychologie. Rudolf Odebrecht	269—270
Alfred von Ehrmann, Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt. Justus Hermann Wetzel	303—304
Groos, Karl, Zur Psychologie und Metaphysik des Wert-Erlebens. Kurt Gassen	271
Hans Wilhelm Hagen, Rilkes Umarbeitungen. Hannah Arendt	111—112
Oskar Hagen, Deutsches Sehen. Gestaltungsfragen der deutschen Kunst. Alfred Neumeyer	383
Rudolf Hallo, Kasseler Synagogengeschichte. Hans Vogel	200—201
Käte Hamburger, Thomas Mann und die Romantik. Hannah Arendt	297—298
William A. Hammond, A Bibliography of Aesthetics and of the fine arts from 1900 to 1932. Helli Levinger	96—97
Kurt Hildebrandt, Platon. Der Kampf des Geistes um die Macht. Julius Stenzel	378—382
J. Huizinga, Wege der Kulturgeschichte. Studien. Gertrud Jung	275—285
E. R. Jaensch, Studien zur psychologischen Ästhetik und Kunstpsychologie mit pädagogischen Anwendungen. Friedrich Kainz	184—188
Erich Jaensch und Edmund Schnieder, Der Berufs-Typus des Schauspielers. Richard Müller-Freienfels	274
Ferdinand Junghans, Zeit im Drama. Winfried Klara	300—303
Friedrich Kainz, Personalistische Ästhetik. Helmut Kuhn	263—264
Hans Kasdorff, Der Todesgedanke im Werke Thomas Manns. Meta Corssen	195—197
Kunstwissenschaftliche Forschungen. Zweiter Band. Alfred Neumeyer	285—293
Franz Landsberger, Die Kunst der Goethezeit. Edmund Hildebrandt	266
Heinrich Lützeler, Die christliche Kunst des Abendlandes. Werner Ziegenfuß	101—102
Georg Misch, Lebensphilosophie und Phänomenologie. Eine Auseinandersetzung der Diltheyschen Richtung mit Heidegger und Husserl. Max Dessoir	190—193
Karl Justus Obenauer, Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur. Kurt Gassen	383—386
Ants Oras, The Critical Ideas of T. S. Eliot. Max Ertle	274—275

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0012
gefördert durch die DFG

Seite

Julius Petersen, Aus der Goethezeit. Gesammelte Aufsätze zur Literatur des klassischen Zeitalters. Kurt May . . . . 194—195

Helmut Rehder, Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung. Karl Viëtor . . . . . 296—297

Géza Révész, Das Schöpferisch-Persönliche und das Kollektive in ihrem kulturhistorischen Zusammenhang. Rudolf Odebrecht 267—269

Erna Schiefenbusch, L'Influence de Jean-Jacques Rousseau sur les Beaux-Arts en France. Bernhard Groethuysen . . . 188—190

Levin L. Schücking, Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. Werner Ziegenfuß . . . . . 193—194

Leopold Spneder, Die Kunst in unserer Zeit. Eine Einführung. Friedrich Kainz . . . . . 293—294

Studies in the psychology of art, University of Iowa Studies in Psychology No. XVIII. Lawrence Flinn . . . . . 266—267

K. Svoboda, L'esthétique de Saint Augustin et ses sources. Adolf Dyroff 109—111

Helmut Thielicke, Das Verhältnis zwischen dem Ethischen und dem Ästhetischen. Eine systematische Untersuchung. Helmut Kuhn . . . . . 265—266

Anna Tumarkin, Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer. Max Dessoir 99—101

Emil Utitz, Mensch und Kultur. Richard Müller-Freienfels . . . 273—274

Emil Utitz, Geschichte der Ästhetik. Friedrich Kainz . . . . 97—99

Demetrius Vesanis, Das ästhetische Grundproblem und seine systematische Lösung. Rudolf Odebrecht . . . . . 270—271

Theodor Wiesengrund-Adorno, Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Helmut Kuhn . . . . . 102—109

Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft E. V. Veranstaltungen der Berliner Ortsgruppe vom Winter-Semester 1932/33 . . . . . 202—208

V. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 112

Schriftenverzeichnis für 1933 . . . . . 387—416

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0013

gefördert durch die
DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0014

gefördert durch die
DFG

Sprache als Schöpfung

Zur absoluten Kunst im Hinblick auf Rilke.

Von

Fritz Kaufmann.

I.

Zur Problematik der absoluten Kunst

1. Überall, wo wir Leben in Form finden, sprechen wir darauf mit einem besonderen, dem ästhetischen Wohlgefallen an. In Form ist das Leben auf verschiedenen Ebenen seiner selbst. In Form ist es schon in der freibeherrschten Bewegtheit des schönen Leibes — etwa beim Sport. In Form ist es in der vollendeten Durchbildung der Formen geselligen Umgangs — z. B. einer höfischen Kultur. In Form ist es schließlich überall dort, wo ein innerlich zentriertes, ein einheitlich geschlossenes menschliches Wesen einen eigentümlich bündigen Austrag und Ausdruck findet — sei es auch nur in dem flüssigen Stoffe des täglichen Gehabes, im eigentlichen Strome oder im gesteigerten Momente der Lebensbewegung.

Gehören nun diese, auch noch die gehobenen Formen, dem Flusse des Lebens selbst an, läuft hier das Leben selber in solchen Formen in die Zukunft vor, — so ist es im Kunstwerk zu fertiger Gegenwart in einmaliger Form gekommen, zur perfekten Gestalt geronnen, in eine so voll-kommene Form aufgefangen und gebannt, daß wir in beseligtem Weilen, im Genusse solcher Gegenwart die Zukunft des Lebens vergessen.

Das bildende Leben ist hier zum Bilde des Lebens geworden. So zwar, daß sich die Stimmung der Lebendigkeit, die ins Werk eingegangen und darin ausgestaltet ist, im Tonus des Werkes, in der Abgestimmtheit und Stimmigkeit seiner Bezüge überzeugend dartut. Die anschauliche Form, der dargestellte Gegenstand sind künstlerisch bedeutsam nur, soweit sie als Sinnbilder, als Chiffern einer Lebenszuständlichkeit gelesen werden können, vielleicht enträtselt werden müssen: enträtselt aber — eine Sprache von eigener Überzeugungskraft reden.

Das Werk birgt also einen ihm eigenen Lebensgehalt — und dieser Gehalt, dieser Lebenston, diese Stimmung der Werkgestaltung ist nicht ohne weiteres mit dem Lebensgehalt, mit der Lebensstimmung der Wesen identisch, die im Werke zur Darstellung kommen, ja nicht einmal mit der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0015
gefördert durch die DFG

Stimmung der im Werke dargestellten Lebenswelt. Die Stimmung, die ein Werk ausdrückt, die im Werk als solchem gestaltete Stimmung beruht freilich in irgend einer Weise immer auch mit auf der thematischen Stimmung, die dem künstlerischen Vorwurfe eignet: aber sie besteht nicht ausschließlich darin (womit sich eine Anzahl Schwierigkeiten auflöst, an denen die Wölfflinsche Kunsttheorie noch heute laboriert). Die Lebensstimmung eines Watteauschen Bildes hat einen tieferen Schimmer, eine sehnsüchtigere Glut, einen echteren Lyrismus — als im Lebensgefühl seiner frivolen Kavaliere angelegt ist. Die Lebensstimmung Wallensteins und der Wallensteinschen Welt ist eine andere als die des Dichters selbst. Und doch — indem wir Schillers Wallenstein lesen und hören, lesen und hören wir Schiller, werden wir in seine Welt und sein Weltbewußtsein eingeführt, wird seine Lebensstimmung in uns rege, wie sie in diesem Gebilde sich ausbildet und ausspricht.

Im formalen Aufbau des Werkes, in seiner anschaulichen Struktur ist der Ausdruck des Lebens nicht minder mächtig als etwa in der persönlichen Anlage der Figuren oder im Gange der Handlungsereignisse. Das Werk ist eine Polyphonie, deren Stimmen nicht durchweg übereinstimmen, doch — bündig aufeinander abgestimmt — in eine letzte Tiefe des Stimmungsgrundes hinabweisen, die sie gemeinsam, wenn auch in verschiedener Weise, ja in verschiedenem Sinne hervorkehren.

So kommt im Werke die Lebensstimmung des künstlerischen Menschen eindeutig zu Worte. Des künstlerischen Menschen: das kann zweierlei heißen — des Menschen im Künstler und des Künstlers im Menschen.

Die erste dieser Möglichkeiten kann nicht ohne die zweite sein. Nur indem der Künstler im Menschen spricht, kann der Mensch im Künstler zu der Aussprache seines Wesens kommen, die ein document humain zum Kunstwerke stempelt. Die Stimmung, die das Werk so bekundet, hat in ihm eine individuelle, originale Verdichtung erfahren, die sich mehr oder minder über der nur zweideutig ausgesprochenen Stimmung des Alltages hält. Sie spiegelt also nicht einfach eine schon zuvor bestimmte, eine vorliegende Lebenswirklichkeit und Lebensbefindlichkeit des Künstlers — im Werke schafft sich vielmehr das Leben eine nur für dieses Werk selbst gültige, nur in ihm gerade so kristallisierte Stimmung und Bestimmung seiner selbst. In der Gestalt des Werkes schließen sich die Züge des Lebens — auch seine widersprechenden Züge — zu einer eindeutigen Physiognomie zusammen.

Dieser Zusammenschluß ist in letzter Instanz Sache des Künstlers; darin zeigt sich die schöpferische Eigenart seines Wesens. Aber die Züge selbst, die er in eins bindet, und damit auch den Spielraum möglicher

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0016
gefördert durch die DFG

Verbindungen, findet er im allgemeinen in dem Leben vor, in dem er selbst immer schon steht, das ihn bestimmt und in das er zurückgreift, aus dem die Anlässe und die Vorwürfe seines Tuns zu stammen pflegen. Ist doch das Leben, das ein Mensch führt, immer ein Leben, das er mit anderen teilt. Die im künstlerischen Bilde entwickelte Lebensstimmung kommt nicht im Bilden selbst überhaupt erst auf, sie tritt den Künstler immer schon — etwa im Anblick der Heimat — an, sie dämmert schon immer im Leben seiner Gemeinschaft auf und bestimmt so die dämmernde Erhelltheit des Lebenshorizontes, aus dem das Werk kommt. Daß es — nach Hölderlin — nur des allgemeinen Geistes Gedanken sind, die in der Seele des Künstlers enden, das macht zum einen Teile — wieder mit Hölderlin zu sprechen — das Vaterländische einer Kunst aus. Die Kunst revidiert und präzisiert die Formen, in denen sich das Leben auch sonst wohl ergeht. Wer, die Augen noch voll von dem Anblick der Quattrocento-Bilder, aus den Fenstern des Palazzo Pitti blickt und die reine und leuchtende Formbildung der toskanischen Landschaft genießt, — der spürt, wie diese Werke, hier bodenständig, solcher natürlichen Bildung nicht nur kongenial sind, sondern wie in der Landschaft selber die Wiege des künstlerischen Wesens steht. Die Welthaltigkeit des Werkes hat so in der Welthaftigkeit des Lebens eine bestimmte Vorbildung erfahren, die es nur auszubilden und zu klären gilt — und die einer künstlerischen Ausbildung und Klärung denn auch würdig und fähig erscheint. Das Bild dieser Kunst prägt nur das Bild der Welt aus, wie es — unbestimmter — alle im Herzen tragen.

Das im Werke bekundete Lebens- und Weltverständnis geht hier also über das im Schwange befindliche, faktische Verstehen hinaus, aber nicht hinweg. Der Wesensgehalt des sonstigen Lebens wird nicht desavouiert, sondern wird als der eigentliche Gehalt des Werkes gerade in Reinheit einbekannt und eindrücklich mitgeteilt: — es erscheint eben vermöge einer eigenen (ekstatischen) Un-befangenheit von einseitigen Entstellungen, Verstellungen, Einstellungen des Tages befreit.

2. Dieser Rückhalt der Kunst am außerkünstlerischen Gemeinleben, an dessen Erfahrungen und Positionen schwindet dahin, je mehr das Leben selbst verbindenden und verbindlichen Gehalt, einheitlichen und allgemeinen Sinn verliert. Der Versuch, die auseinanderlaufenden Lebenstendenzen auf einen künstlerischen Gesamtnenner zu bringen, wird immer schwerer, aussichtsloser, unüberzeugender. Wie das gemeine Leben in sich selbst verfällt, zerfällt der Künstler mit ihm. Er sieht sich auf sich selbst verwiesen.

Woher aber nun die Grundstimmung gewinnen, deren Durchwalten dem Werke die Einheit eines echten und allgemeinen Lebensausdruckes gibt, wo jenen Grundzug finden, in dem sich das eigentliche Wesen des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0017
gefördert durch die DFG

überichlichen Lebens offenbart? Da nun, wo für die Mitwelt der gemeinsame Lebensgrund wankt, wo ein geschichtliches Lebenssystem auseinanderbricht — für uns also im Ausgang des Mittelalters[1]) — da bietet sich dem Künstler eine ihm als Künstler eigene überindividuelle Grunderfahrung dar. Im Entgleiten allen vorgegebenen Haltes bleibt ihm doch und hebt sich jetzt erst recht ab das Selbstgefühl des ihm geschenkten bildenden Vermögens und damit der unmittelbaren Teilhabe an dem bildenden Prinzip allen Daseins überhaupt. „Sein tägliches Leben und die Menschen, die hineingehören, liegen da wie ein leeres Bette, durch das es nicht mehr strömt; aber das hat nichts Trauriges an sich: denn nebenan hört man das große Rauschen und den gewaltigen Gang des Stromes, der sich nicht in zwei Arme teilen wollte“[2]). Denn eben in seiner ausgezeichneten und auszeichnenden Erfahrung, in der Übermächtigung des kleinen Ichs durch die künstlerische Vision scheint sich der schöpferische Grund allen Weltwesens aufzutun. Der Künstler verdichtet jetzt nicht mehr nur eine im täglichen Leben schon angelegte, ihm zu entnehmende Grundstimmung: in der schöpferischen Grundstimmung als solcher weiß er sich, diesseits von allem Entstandenen und Gegenständlichen, eins mit dem schöpferischen Urgrund allen Entstehens.

Dem Selbstbewußtsein des Künstlers begegnen damit in der Tat Züge, die zur Essenz ästhetischer Lebendigkeit gehören[3]). Aber wie er diese Züge auf der Suche nach dem Grundzug der Lebenswirklichkeit antrifft, und wie sich in einem immer glaubensloseren oder doch in seinem Glauben immer mehr zerrütteten Zeitalter kein anderer Grund und Halt bieten will — so muß der Poietes das Poietische in sich selbst verabsolutieren. Nicht der phänomenale Befund, sondern diese seine Inanspruchnahme muß als zeitlich bedingt in Frage gestellt werden — ohne damit schlechthin abgelehnt zu sein.

So realisiert sich hier also immer selbstherrlicher und immer betonter die zweite Möglichkeit, von der ich sprach: die Emanzipation des Künstlers im Menschen. Der künstlerische Purismus läßt sich auf nichts mehr ein, was nicht im künstlerischen Prozeß selbst sozusagen eine völlige Neugeburt erfahren hat. Nicht so sehr ein l'art p o u r l'art als ein l'art p a r l'art steht in Frage. Die Kunst, auf sich selbst und ihr reines Vermögen zurückverwiesen, erscheint damit auf sich selbst reflektiert.

Das beginnt im Zeitalter Michelangelos und drückt seitdem — mehr oder minder stark — einer ganzen Reihe sonst verschiedenster künst-

---

[1]) In der Spätantike spielt sich ein vielfach ähnlicher Prozeß ab: nicht zufällig greift die moderne Künstlermetaphysik immer wieder auf P l o t i n zurück.

[2]) Rilke über Rodin, Briefe 1902/6. S. 115.

[3]) Das wird an anderem Orte — in größerem Zusammenhang — nachgewiesen werden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0018
gefördert durch die DFG

lerischer Temperamente und Charaktere eine insofern gemeinsame Note auf. Die ungeheure Wucht z. B., mit der die Sixtina-Fresken den brausenden Atem des Schöpfungsvorganges geben, ist nicht ein Zeugnis andächtig anbetender Ergriffenheit durch eine gegenüberstehende Macht, sondern Zeugnis der Besessenheit durch eine, das kleine menschliche Selbst sprengende Schaffenskraft: ein Bekenntnis der den Künstler durchwirkenden schöpferischen Allmacht zu sich selbst. Das Thema, die Erschaffung der Welt, ist Sinnbild des gestaltenden Dranges, der im Künstler wütet und aus ihm hervorbricht: der Vorgang des Bildens ist selber zum Gegenstand des Bildens geworden — das Gestalten sucht sich selbst im Bilde zu fassen. — So geht es fort — und heute ist nicht zufällig in der sublimsten Manifestation reflektiver Kunst — bei Valéry — der Narziß, der sich selbst im Bilde suchende Mensch, zum dichterischen Lieblingssymbol geworden.

Das Interesse dieser Kunst umkreist den Umfang des sie durchwirkenden Vermögens. In dieser Reflektiertheit auf sich selbst wird die künstlerische *ποίησις* gewissermaßen in eine *ποίησις ποιήσεως* zurückgebogen — und also nicht nur autonom, sondern auch autark. Sie ergreift nicht — wenn auch nach eigenem Gesetze — menschlich wertvolle Gehalte außerhalb des künstlerischen Lebens um dieses ihres innerweltlichen Wertes willen. Sie kennt keinen Wert als den der schöpferischen Realisierung, als den des Formwerdens, dessen Zug sie selber mit schöpferischer Kraft aufnehmen und vollführen will. So bezieht sie sich im letzten Grunde immer doch selbstgenugsam und exklusiv auf das eigene weltbildende Wesen — überzeugt, nur in dessen wahrer Weite und Tiefe das Absolute aufspüren zu können. Die Literatur zum Meisterwerk der Literatur zu machen — stellt Valéry als sein eigentliches Ziel auf.

Die Kunst hört damit in Wahrheit auf, sich als document humain — Zeugnis menschlicher Faktizität — zu geben. Sie fühlt sich als Dokument des Absoluten — und somit selbst als absolut. Im Goethe-Kreise zumal (wenn auch nicht zuerst) wird die alte Nachahmungslehre, die antike Mimesis-Theorie, dahin umgewendet, daß die Kunst nicht n a c h der Natur, sondern w i e die Natur bilde — und das heißt hier, wie Gott: „die hohen Kunstwerke“ — sagt Goethe — „sind zugleich als die höchsten Naturwerke vom Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen; da ist die Notwendigkeit, da ist Gott.“

3. Ist es dieser Kunst also auch irgendwie immer um den Selbstbeweis der in ihr waltenden schöpferischen Macht zu tun, so braucht sie doch nicht immer sich selber zum Thema zu nehmen. Das Werk lobt durch die ihm innewohnende reine Gesetzlichkeit seinen Schöpfer, beweist seine Macht und trägt seine Züge, auch ohne ihn eigens zu ver-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0019
gefördert durch die DFG

bildlichen. L'auteur dans son oeuvre doit être comme Dieu dans l'univers — présent partout et visible nulle part (Flaubert).

Weil die bildende Natur dem Künstler als dem eigentlichen Menschen im Herzen sei, könne sich der Kern der Natur — so denkt man — im Kunstwerk erschließen. Daher will denn diese Kunst mit wachsender Entschiedenheit Wesenskunst sein. Das heißt, sie will nicht nur eine Ansicht der Dinge geben, sondern sie will deren eigentliches Wesen oder Unwesen vernehmlich befassen. Auf diesem Boden wurzeln solche Postulate wie das der strengen Objektivität bei Flaubert oder des reinen réaliser bei Cézanne.

Indem der Künstler welthafter Versorgtheit und weltlichen Positionen entrückt wird, wird ihm dies utopische Nichts zum All. Er fühlt sich dem schöpferischen Seinsgrunde verbunden und verbündet. Er strebt ohne Vorzug und Vorbehalt nach un-befangenem, produktivem Einverständnis mit allem, was diesem Seinsschoße entstammt und — vergänglich — immer noch für ihn zeugt. Es wird aus schöpferischer Teilhabe, als Ausgeburt ewiger und reiner Formkräfte erkannt und anerkannt, verehrt und verewigt. So verstanden hängt ein Werk auch da noch nicht in der Luft, wo es sich — nach einem Flaubertschen Wort — aus allen menschlichen Bezügen gelöst, ganz ohne Stütze in der Luft halten will. Die Not der Unbürgerlichkeit führt zum Bewußtsein einer ganz eigenen künstlerischen Tugend, einer im vorweltlichen Schaffensgrund verwurzelten Virtualität.

So haben die anscheinend disparaten Tendenzen von Narzißmus und Objektivismus in der Selbstvergewisserung des Schöpfertums ihre gemeinsame Wurzel, die freilich bald mehr nach der einen, bald mehr nach der anderen Seite ausschlägt. (Hier liegt denn auch z. B. die genotypische Einheit in der oft bemerkten Alternation zwischen angeblich romantischem und realistischem Stile bei dem Flaubert des St. Julien und der Bovary.) Der objektivistische Künstler gewahrt und bewahrt in der Mannigfaltigkeit der Bildungen doch eine qualité primordiale, die sich nur verzweigende, auch in Gegensätze auseinandertretende Einheit: das dunkle Gesetz der einen bildenden Natur in ihm selbst. Umgekehrt entdeckt der narzißtische Künstler das eigene bildende Wesen doch nur, indem er von seiner subjektiven Vereinzelung absieht und sich in den Bildungsgrund aller Dinge vertieft. Wie in beiden Fällen der Künstler das Blut dieser schöpferischen Lebendigkeit, das unter der Haut der Phänomene kreist und pocht[4]), vernimmt und vernehmlich macht, wird jedes Bild ihm zum Sinnbild: prinzipiell kann jeder Gegenstand zur

[4]) Vgl. Flaubert, Corr. t. II, p. 319.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0020
gefördert durch die DFG

Chiffre einer in ihm geheimnisvoll offenbaren bildenden Zuständlichkeit werden.

Faktisch wird der Künstler freilich doch auch hier noch zur Auswahl genötigt sein, je nachdem ihm da oder dort die Entzifferung des Rätsels der Dinge besser und reiner gelingt, im Maße wie er aus eigener Entrücktheit die einzelne Anschauung wahrhaft über das Einzelne hinaus zu entrücken vermag. Das ist ein Grund, weshalb auch Rilkes ursprünglich schrankenloser Bejahungswille mit der Zeit immer entschlossener auf die Dinge zurückkam, in deren Gesicht ihm Züge der eigenen künstlerischen Lebensverfassung zu entdecken vergönnt war. La pure disposition... doit être une et la même envers toute la nature; pourtant l'artiste... ne sera jamais tout à fait libre de son coeur qui s'exalte et qui préfère[5]).

Es handelt sich hier nicht nur und nicht so sehr um private Vorlieben. Sondern — indem das Schwergewicht des Lebens in die schöpferische Empfänglichkeit verlegt war, ward diese der Punkt produktiver Berührung — der Punkt, an dem jeder Eindruck seine Kristallisierbarkeit zum Lebensausdrucke erprobte. — Zwar wagt erst die spätere „Wendung" von dem „Werk des Gesichts" zum „Herzwerk", von der hingegebenen Schau zur hingegebenen Liebe den Ton eines vollkommenen Einverständnisses anzuschlagen, dessen „innige Schwingung" sich auch zu der engen Bedingtheit und zu den furchtbarsten Bedingungen künstlerischen Gelingens bekennt[6]). Dennoch tritt hier nur an das Licht eines wahren Begreifens und in die beseligte Wärme einer entschlossenen Bejahung, was insgeheim immer schon den Werdegrund der Rilkeschen Dichtungen ausmachte, und was in viel strikterem Sinn als für den bildenden Künstler conditio sine qua non seines Schaffens war. In dem unausweichlichen *Lebensbezug* zum Du im anderen Wesen liegt das — 1903 noch vergebens gesuchte — discrimen gegenüber den plastischen Werken Rodins, gegenüber einer Kunst, der es viel „ungefährlicher blieb", das Stoffliche zum „Vorwand" zu entwerten und sich „greifbarer an körperlichen Ergebnissen zu beruhigen"[7]): am modelé, an der gesetzlichen *Beziehung von Flächen*elementen im Raum. So wollen denn in der Rodinzeit Rilkes Neue Gedichte — und darin s i n d sie neu — das Eigenwesen und (auch noch den unverstandenen) eigenen Anspruch der Dinge in schonungsloser und deutungsloser Präzision zu Worte kommen lassen. Aber wie der Dichter als Dichter darauf anspricht, wird schon hier unter

---

[5]) Rilke, Briefe an Auguste Rodin (1928) S. 85.

[6]) Vgl. das Goethe-Wort, das Rilke 1913 der Freundin ins Tagebuch schreibt: Andreas-Salomé, Rilke, S. 71. Dazu das Sonett W. III, 356. Das Gedicht „Wendung" (W. III, 460) ist vom 20. Juni 1914.

[7]) Vgl. Rilke, Briefe 1902/06, besonders S. 34 ff., 110 ff., 118 ff.; Andreas-Salomé, a. a. O. S. 38.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0021
gefördert durch die DFG

der Hand ein „Dinggedicht“ nach dem anderen zum Sinngedicht, das in geheimer Symbolik aus dem Zusammenfall von Wesenszügen des Dinges und des dichterischen Vorganges lebt.

Da sind die „Spiegel“ — die wiederschöpferischen, die in ihrer Leere alles aufzunehmen und alles verklärter wiederzugeben vermögen. Da sind die Blumen — Rose und Anemone, tagsüber in inniger Spannung ihrer zarten Muskel allen Einflüssen weit und sorglos geöffnet. Da sind alle die Liebenden, die von der Hingabe leben und deren große Strahlung weit über das Einzelleben des Geliebten hinauswächst. Sie alle Bilder und Vorbilder verdichtend, reiner, unendlicher Empfänglichkeit, wie sie der Künstler zu üben hat. Da ist nicht nur er selbst, wiederholt auch direkt beschworen — humble et colossal, wie ihn Cézanne nannte, zwischen Gott und Tier; mehr und weniger als der Mensch sonst. Da ist demzufolge der Engel von Chartres, — gleich dem Dichter ein „bleibender Bote“: allbereit, mit seligem Lächeln hält er auch in die Nacht hinein diese Uhr, in die die Fülle der Zeit eingetragen ist, und deren „tiefem Gleichgewichte“ unsre Sonnenstunden nicht mehr gelten als die Stunden nach dem Untergang. Da ist im „Buddha“ die erhabene Gleichmut eines Vernehmens gestaltet, das „vergißt, was wir erfahren“ und das „erfährt, was uns verweist“. Und zur Glorie dieser Hochbilder das schmerzlich-demütige Gegenbild des „Hundes“: auch er im Sehen „empfänglich und vergeßlich“[8]) zugleich, mit seinem schwachen Auge immer um ein „Einverstehen“ bemüht, das doch nie ein verbürgtes, eingebürgertes Weltbild ergibt; „nicht ausgestoßen und nicht eingereiht“ — in einer Zwitterstellung (freilich mit anderer Perspektive) wie der Dichter, der um das Leben immer nur in einem Darin-Darüber, in einer inständigen Ek-stasis weiß.

Er weiß darum in einem Heraustreten aus den Verhaftungen, Sicherheiten, Besitzen und süßen Gewohnheiten des Lebens — somit in einer Askese, deren Wesen und deren Bedrängnisse in immer anderen Bildern geschildert werden: im „Stylit“, in der „Versuchung“ usw. Er weiß darum in einem Fahrenlassen der Lebenshalte, zu dessen Gelassenheit „Die Erblindende“ hinüberführt und dessen Vollzug „der Schwan“ versinnlicht.

Und nun aus diesem Nichts die Rückwendung zum Seienden, das losgelassen und so zum Schweben gebracht war wie der „Ball“, der — „einfältig gefällig“[9]) — „erwünscht von allen“ dem Becher empfangsbereit erhobener Hände zufällt. Aus unserem unendlichen Verzichte tritt das Bild der Welt wundersam in uns ein, wie es in die „Genesende“ oder

---

[8]) Rilke, W. IV, 266; zum Ganzen vgl. Briefe 1907/14, S. 270 f.

[9]) W. IV, 274.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0022
gefördert durch die DFG

in die zu Brunnen verwandelten „Römischen Sarkophage“ die Stimmen und Wasser des Lebens tun.

So ist der Dichter alles aufnehmend und doch nichts besitzend — wie die bettelnd offene Hand des „Blinden“, allem hingegeben und doch keinem einzelnen mehr gehörig wie „Eurydike“; ein „Fremder“, ein „Abenteurer“ in dem bürgerlich gefestigten Leben, dessen Geschöpfe er in seinen Bann lockt und von denen er doch immer schon zuvor „Abschied“ genommen hat. Eine bedenkliche und verwegene Existenz — wie „der Magier“, „der Alchimist“ bemüht, Unfaßliches zu fassen; und wiederum vom selbst Gefaßten in einem „Reliquienschrein“ oder einem Ringe übermächtigt — wie der „Goldschmied“ der letzten Gedichte durch sein über ihn hinausgewachsenes Werk. — Diese Auslese der Gedichtstitel ließe sich ergänzen und ergäbe allein schon eine Phänomenologie der künstlerischen Existenz und Nichtexistenz in ihrer paradoxen Einheit.

So bedeutet die schöpferische Vertiefung in das Wesen der Dinge ganz von selber ein Heraufholen des bildenden Lebensgrundes, worin der Künstler mit den Dingen sich eins fühlt. Und umgekehrt bedeutet die Reflexion in das eigene bildende Vermögen das reinere — wenn auch faktisch vielleicht nicht völlig reine, das tiefere — wenn auch faktisch vielleicht nicht totale Offenbar-machen jenes bildenden Seinsgrundes, dem die schaffenden Formkräfte im Dichter angehören.

4. Indem so das sonst stumme und dunkle Wesen der Dinge zu neuem, leibhafterem, eigentlicherem *Da*-sein gelangt, kann die Kunst als Schöpfung, ja — grundsätzlich wenigstens — als Vollendung, als Schlußstein aller Weltschöpfung verstanden werden. „Gesang ist Dasein.“ „Alles wird ewig“ — wie es und soweit es wahrhaft in die Sphäre künstlerischer Idealität — etwa der reinen Wesenssprache — transponiert wird. In der reinen Begrenzung und der Wandellosigkeit künstlerischer Form ist es aller Nichtigkeit, allem Wandel der Daseinsformen entrückt. Dergestalt glaubt ein Künstler wie Cézanne Erlöser des schwankenden Weltalls werden zu können. In aller Bildung bewährt und bezeugt sich also das bildende Wesen vor sich selbst: Forma formans formam formatam translucens — diese Definition der Kunst, die Coleridge gibt, darf wenigstens den eigentümlichen Anspruch dieser absoluten Kunst bezeichnen[10]).

Ein Anspruch nun aber, der nicht als selbstisch gefühlt wird, sondern seinerseits, in Befolg der künstlerischen Berufung, dem Anspruch der Dinge nachkommen will. Der Künstler „gehorcht, indem er über-

---

[10]) Wie Coleridge in dieser Form die Quintessenz einer Kunstphilosophie zieht, deren Linie von Shaftesbury zu Schellings Kunstabsolutismus führt, so müßte nun weiter die etwaige Beziehung Flauberts zu Coleridge eine Untersuchung erfahren.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0023
gefördert durch die DFG

schreitet"; er erhört in seiner Weise das Seufzen der Schöpfung nach Erlösung aus Vergänglichkeit zu vollkommener, jederzeit erfahrbarer Gegenwart; er bringt die *γένεσις εἰς οὐσίαν* zu Ende, d. h. er leitet den Drang des Werdens in wesenhaften Bestand über.

Die unendliche Problematik der Wirklichkeit kann im endlichen Leben nie — auch nicht durch reinste In-ständigkeit überwunden, sie kann nur durch schöpferische Ek-stasis, d. h. im Aufgeben jeder innerweltlichen Seinsposition, wie von jenseits des Geschaffenen her, „aufgehoben" werden. Eben durch eine eigen geartete Wiederaufnahme des Schöpfungswerkes als Ganzen; durch das, was vom Schöpfer im Geschöpf lebt; durch Übertragung des Wirklichen in eine neue Ebene seines Da-seins. In der Kosmogonie des Werkes soll nicht der Weltprozeß, sondern der Schöpfungsprozeß fort- und zu Ende gehen. Ein so bescheiden gemeintes Wort wie das von Adolf Hildebrand: „Glücklich, wer da anfangen kann, wo die Natur ihre Arbeit eingestellt und seine Kräfte nicht verschwenden muß, um sie zu finden!"[11]), ein solches Wort bekommt seine volle Explikation doch erst im ausgesprochenen Willen, das weltliche Werden durch einen neuen Schöpfungsakt zu überbieten[12]).

Im künstlerischen Werk wird die geschaffene Welt nicht im einzelnen verbessert oder durch künstlerische Drapierung verschönt: sie wird in all ihrer Unreinheit so rein gespiegelt, daß sie dadurch allein ein verklärtes Da-sein gewinnt. Die schöpferische Spiegelung läßt das Endliche in einer Gebildehaftigkeit erscheinen, durch die es zum vollkommenen, unvergänglichen Zeugnis der unendlichen Bildungskraft wird. Was dem bloßen Zuschauer ein artistisches Spiel scheinen könnte, fühlt der Künstler — und wer ihm in die Beseligung und Entzückung einer neuen Herrlichkeit der Dinge folgt — als echte Notwendigkeit, als frommes Werk im Dienst und vermöge der schöpferischen Allmacht[13]): als das dem Künstler vertraute amare in Deo; als immer neuen Beschluß jener tätigen Liebe, in der Gott sich selbst liebt. Ist doch jegliches Ding hier „restlos ins Herrliche hinein verwandelt"[14]), ver-herrlicht: dem Herrn alles Seins angelobt. — Das ist die Basis und der religiöse Grundton aller absoluten Kunst in dem von mir angedeuteten Sinn, wie ihn in der deutschen Dichtung am tiefsten Rilke erfühlte und schon im Eingangsgedicht des Stundenbuchs programmatisch verkündete:

---

[11]) A. Hildebrand, Briefwechsel mit C. Fiedler. S. 28.

[12]) Vgl. in den Erzählungen aus der Frühzeit Rilkes S. 282 f.

[13]) Vgl. Rilke, Briefe 1907/14, S. 73 f., auch Briefe 1906/7, S. 112 u. o.

[14]) Hölderlin, W. III, 402: „Kunst- und Bildungstrieb . . . ein eigentlicher Dienst, den die Menschen der Natur erweisen." (Zitiert nach der Ausgabe von Hellingrath.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0024
gefördert durch die DFG

Nichts war noch vollendet, eh' ich es erschaut,
ein jedes Werden stand still.
Meine Blicke sind reif, und wie eine Braut
kommt jedem das Ding, das er will. —

Dieser Verwirklichungsanspruch des Künstlers kann in seinem Sinn, seinem Ernst und in seiner Tragweite nur dann voll gewürdigt werden, wenn man hier — wie überall in ästhetischen Belangen — unter dem *Wesen,* um dessen Realisierung es geht, nicht einen nur denk- oder schaubaren allgemeinen Gegenstand versteht, sondern — in verbal-aktivischer Bedeutung — eine erlebbar wesende Macht. Das einzelne Phänomen ist uns dann Ausdrucksmedium eines in ihm erst Gestalt gewinnenden, nicht Exemplar eines a priori feststehenden Wesens. Jenes Wesen wohnt selber den Dingen leibhaft inne und gibt ihnen in dem Maße, wie es sich darin dar-stellt und auswaltet, ein eigenes Gesicht. So werden sie zu Eigenwesen von einer Art namentlicher Ansprechbarkeit.

Für diese physiognomische Erfahrung ist das Wesen in seinen Äußerungen zwar nicht an die einzeldinglichen Grenzen und Sonderungen gebunden, sondern prägt sich als ein und dasselbe zu mannigfaltiger Erscheinung aus — das macht ja jene Koinzidenz zwischen Zügen des dichterischen und dinglichen Wesens möglich, die den Lebensnerv der Rilkeschen Gedichte bildet; hier liegt übrigens auch das ewige Lebensrecht der Metapher. Aber trotz dieser Partizipation verschiedenster Erscheinungen und Dinge am selben sie durchpulsenden Wesen hat dieses nicht die schematische Allgemeinheit eines Abstraktums, sondern stellt die gemeinsame Quintessenz, die nicht physische, sondern metaphysische Seinsbedingung der Dinge dar — die Bildungswurzel, aus der sie zum Vorschein kommen und der sie ihre Wirklichkeit schulden[15]).

Das objektiv allgemeine Wesen steht über dem Umfang von Dingen, die es ihrerseits von sich aus verwirklichen: das bedeutet hier, daß es mit ihrer Hilfe am Einzelwirklichen erfaßt werden kann — wie auch sie, umgekehrt, unter seinem Aspekte begriffen werden können.

Wesensverwirklichung in unserem Sinne bedeutet demgegenüber Entbindung einer zuvor beengten und unentfalteten Wesensmacht zu eigentlichem und freiem Ausdruck ihrer selbst. Als Macht-Wesen drängt sie aus schemenhafter Vorwirklichkeit, wenn auch nicht

---

[15]) Die metaphysischen Zusammenhänge, in die somit die Kunst tritt, machen das eigentliche Interesse der hier nur angedeuteten Kunstphilosophie aus. Deren Verständnis wird vorbereitet, indem ihre Fruchtbarkeit, ja Notwendigkeit für die Analyse ganz bestimmter künstlerischer Gebilde dargetan werden soll. Ich begrüße es als ein besonderes Glück, daß ihre metaphysischen Grundgedanken in den jüngsten Arbeiten von Hedwig Conrad-Martius eine freie Bestätigung erfahren.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0025
gefördert durch die DFG

schematischer Unwirklichkeit, in eine Leibhaftigkeit des Bestandes, die ihr etwa auch in einem anderen Medium als dem der Dinge selbst gewährt werden kann.

Das Wesen eines Dinges kann z. B. im Ausdrucksbereich der Sprache deutlicher und eindrucksvoller „zu Worte kommen" als in der sinnlichen Wahrnehmbarkeit seines materiellen Bestandes. Sein valor intrinsecus ist dann im Bau eines Wortes selber zusammengefaßt, darin befaßt und befaßbar, nicht nur bedeutet und gemeint. Erst im Anruf dichterischer Beschwörung „schrickt" das in sich grenzenlos webende Wesen „zusammen", nimmt Gesicht und Gestalt an, stellt sich als *εἶδος* her und dar. Es „grenzt sich nicht" von selbst. Erst die vollkommene sprachliche Fügung, der dichterische *λόγος οὐσίας* leistet im *ὁρισμός*, in der ausdrücklichen Begrenzung, das vollkommene Offenbarsein des Wesens und gibt ihm also ein ausgezeichnetes, klar umrissenes, gesteigertes Da-sein: zu solcher gesichtigen Gegenwart gediehen, dreht nun „das ganze Wesen ein raschgemachtes Antlitz her, das mehr *ist*"[16]).

In dieser Fühlsamkeit für den Wirkungs- und Geltungsanspruch des erlebbaren Wesens als einer innerlich regen Macht — für das „Mana" der Dinge —, in dieser Ungegenständlichkeit der Wesensauffassung bewährt sich die spezifische Jugendlichkeit der ästhetisch-künstlerischen Geisteshaltung. Sie wahrt eine innere Nähe zu Denk- und Lebensformen, deren Macht als Regulative des praktischen Lebens heute zumeist entstellt und verdeckt ist.

Damit ist freilich bei weitem nicht die Identität zwischen „primitiver" und ästhetischer Lebendigkeit behauptet. Die Redintegration zur Willigkeit ästhetischer *Eindruckshingabe* bedeutet nicht den rückhaltlosen Zurückfall in den Atavismus der *Eindruckspreisgegebenheit* — etwa der magischen Praxis. Die für den Menschen früherer Kulturen unfaßbare Trennung zwischen praktischer und ästhetischer Lebenssphäre (welch letztere sich jedesmal ausschließlich um Vollzug und Gehalt des jeweiligen Erlebnisses zusammenschließt[17])) — diese Trennung wird ja gerade von der absoluten Kunst nicht beseitigt, sondern erst völlig durchgeführt. Denn die Vollendung, die sie dem Seienden verschaffen will, geschieht nicht in der Ebene des Wirklichen selbst, im Ausgleich seiner Problematik, in Beförderung seiner Nutz- und Fruchtbarkeit. Im Unfruchtbaren der Schönheit hat Baudelaire ihren diabolischen Zug erblickt; die Blüte der Schönheit ist nach Rilke la fête d'un fruit perdu. Der ästhetischen Entrücktheit begegnet der ästhetisch bezwingende Eindruck und das darein gehobene, der Wirklichkeit entrückte Wesen nicht

---

[16]) Rilke, W. III, 431, 441, 452.

[17]) Sehr schön und tief: Rilke, Briefe 1902/06, S. 111.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0026
gefördert durch die DFG

mehr als Machtfaktor in der Wirklichkeit: eben darum kann er als Chiffre für die Wirklichkeit im Ganzen dienen; darum soll er das im Künstler waltende schöpferische Wesen des Seinsgrundes ans Licht bringen.

Und doch — gerade vom Gesichtspunkt der absoluten Kunst — sind die inneren Bezüge zwischen der Kunst der Magie und der Magie der Kunst auch wieder unleugbar. Sieht und verehrt der alte Eindrucksrealismus etwa in der Eindrucksmacht der bildlichen Darstellung die anders verkörperte Macht des Dargestellten selbst — so ist dieser Anspruch im ästhetischen Seinsmodus auf eine neue Basis gestellt und so in seinem ewigen Erlebnisrechte gesichert. — Von hieraus wird denn auch verständlich, daß die in solcher Wesensrealisierung geschehende Verzauberung der Dinge — etwa ihre Beschwörung ins Wort — den Künstler dazu bringt, sich geradezu als Magier zu fühlen (wofür z. B. viele Gedichte, ja schon Gedicht- und Buchtitel bei Mallarmé, Valéry, Rilke u. a. zeugen[18]).

Aber — nun ist dennoch von allen Seiten her dafür gesorgt, daß dieses Vermögen sein Ver-sagen an inneren und äußeren Grenzen erfährt. Seine Hochgemutheit kann im Grunde nie in ungemessenen Hochmut ausarten. Dies Schöpfergefühl hat seinen Stachel in sich selbst, der es in eine dialektische Bewegung und bis zur Verzweiflung treiben kann. Vollendung und Ende liegen auch hier beieinander.

Am deutlichsten ist auch dies vielleicht in Rilkes Entwicklung zu verfolgen. Er übernimmt den absoluten Anspruch, um ihn immer strenger durchzuführen: und eben so kommt er dazu, ihn immer entschiedener allen Scheines der Eitelkeit zu entkleiden, ihn immer unerbittlicher ins Nichts zu halten.

Da sind schon die unübersteiglichen Grenzen zwischen dichterischem Vermögen und menschlicher Faktizität. Grenzen im Menschlichen gegenüber den Forderungen des dichterischen Berufes nach einer nichts auslassenden Empfänglichkeit: les impressions au lieu de me pénétrer me percent[19]). Und nun das Prekäre dieser Alloffenheit selbst: diese notwendige und doch heillose Nach-außen-Gekehrtheit, die eben auch Störung und Zerstreuung verschulden kann[20]). Dann die Grenzen des Künstlerischen gegen die Verbindlichkeiten mitmenschlichen Lebens: die Ungenüge an der „innigen Indifferenz des Herzens“; dieses „Schicksal

---

[18]) Eben der in jedem wahren Dichter zum mindesten angelegte Glaube an die Treffkraft — die ὀρθότης — des Wortes, an eine gewisse identité d'expression et d'idées zeigt ja diese Verbindung nach rückwärts — zum Wortrealismus — aufs deutlichste an. Vgl. für Rilke: Briefe 1907/14, S. 344.

[19]) Rilke, Briefe 1907/14, S. 265.

[20]) Rilke, Brief v. 26. Juni 1914? (Bei Andreas Salomé, Rilke, S. 66 f.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0027
gefördert durch die DFG

vermeidend, sich Sehnen nach Schicksal“[21]), dieser seiner selbst ungewisse Wunsch, das Leben wirklich auf sich nehmen, nicht nur ideell ins Werk aufnehmen zu können.

So mag der Dichter — um jetzt nur von diesem zu sprechen — zu Werfels Lucifer werden, der „sich gegen den Fluch despotischer Gnade bäumt“[22]), die ihn zum Schauen bestellt hat. Die Klage im Wort zu vergeistigen, wird dann zur Anklage. Zum „Fluch des Werkes“[23]) wird es, das innere Schweben in Bann und Fesseln zu schlagen, zu veräußern und zu vergewaltigen.

Aber auch, wo die Wahrheit der Innerlichkeit nicht so spröde die idealistische Frage ablehnt: „das Wesen wär' es, wenn es nicht erschiene?“[24]) — auch dort kann — gerade dem höchsten Kunstwollen — selbst die innerlichste Angewiesenheit auf das künstlerische Material zuwider werden. Unerträglich, wie es in einem Rest von Trägheit gegenüber dem künstlerischen Formwillen verharrt oder gar schon durch andere Lebensintentionen nach anderem Gesetze geformt ist — wie die Sprache im täglichen Verkehr.

Schließlich — und das bedeutet für Rilke den schlimmsten Schmerz —: abgesehen von der Trübung des Ausdrucksmediums steht der Bekundung der Ursprungskräfte in aller Tiefe und Breite noch die Enge menschlichen Ausdruckbereiches entgegen. Der Dichter kann dem Anspruch der Dinge nur so weit Raum geben, wie er sie im Lebensraum seiner Sprache zu Worte kommen lassen kann: „kein Ding (ist), wo das Wort gebricht“[25]). Die Worte des Dichters vermögen in ihrer Bedeutung das Wesen der Dinge nur soweit ausdrücklich zu befassen, rein und bestimmt zu offenbaren, wie die Dinge selbst ihr Wesen im menschlichen Anspruch gewinnen und begrenzen; soweit sie es also in menschenweltlicher Bedeutsamkeit aufgehen lassen: soweit sie als „Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster — höchstens: Säule, Turm“ in der Atmosphäre menschlicher Gestaltung und Pflege wesen, erwachsen und gedeihen; soweit sie im Innenraum des Menschlichen ihre Bestimmung zu finden vermögen und damit etwas von unserem Wesen annehmen konnten[26]).

Der Künstler transzendiert zwar, soweit er sich schöpferisch den bildenden Gründen der natura naturans eint, die natura naturata, der er

---

[21]) Rilke, W. III, 297.

[22]) Werfel, Einander, S. 79.

[23]) Ebenda, S. 54.

[24]) Goethe, Die natürliche Tochter, v. 1067.

[25]) George, W. IX, 134.

[26]) Hier hat künftig eine genauere Interpretation anzusetzen. Vgl. einstweilen W. III, 298 ff.; 265 f., 431, 441, 452.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0028
gefördert durch die DFG

leibhaft eingegliedert ist. Aber die forces millénaires[27]), an denen er so teilhat, übersteigen in ihrer unaussprechlichen Fülle seine Überstiegmöglichkeiten bei weitem. So lernt der Rilke der Elegien die doppelte Demut: er kennt nicht nur die immer schon empfundene, nur Organ von Kräften zu sein, deren Verlautbarung im Werk doch nicht rein als sein eigenes Werk anzusprechen ist. Dazu kommt das neue demütige Bewußtsein: dies Organ mag wohl dazu dienen, das ein und andere Wesen — aus ursprünglicher Weite in den Kreis vertrauteren Lebensumgangs abgeleitet — zu rein ausgesprochenem Da-sein zu bringen[28]); das Wesensall der Kräfte aber bleibt ihm — unsäglich — verschlossen. Eingang in die Welt der Dichtung findet nur ce peu d'espace autour, dont on est maître[29]).

Wie sollte nun der in solcher Bescheidung erfahrene Abstand vom Unendlichen nicht zum Abgrund zu werden drohen? In Rilkes letzten Gedichten[30]) zerbricht an vielen Orten der in den Elegien schon schwer erkämpfte, um so innigere Aufschwung des Jubels, worin die Endlichkeit bejaht und vollendet werden sollte. Immer schmerzlicher drängt sich das Undurchführbare eines Bundes mit der reinen Transzendenz auf, — das Hyperbolische einer Weiterführung des Schöpfungswerkes „über Gott hinaus"[31]) — wenn auch nur im Mikrokosmus menschlicher Gestaltung. Die theozentrische Wendung, die der Dichter im „Stundenbuch" nimmt, droht nun, in eine Wendung Gottes gegen den Dichter umzuschlagen, die jeden menschlichen Anspruch vernichtigt. Nicht nur versagt dem Menschen — „ausgesetzt auf den Bergen des Herzens[32]) — am Übergroßen die Stimme: sondern auch, was als „Herzwerk"[33]) sprachlich noch gewagt werden kann, will am Ende — wenn auch vielleicht noch nicht endgültig (hier reißt mit der Sprache das Leben ab) — als unzulänglich erscheinen[34]). Es versagt vor einer Allmacht, die die Sprache des Menschen schier ganz verschmäht, keine schöpferische Dichtung, nur mehr noch geschöpfliche Dichte, „eine Art Wetteifer im Dasein"[35]) will, und die aus dem Menschen einzig in dem beseligten oder bitteren Verstummen spricht, womit er auf das Geheimnis sanftester Be-

[27]) Rilke, Carnet de poche, p. 36, 412, 420, 424; Briefe an eine junge Frau, S. 41 ff.

[28]) Rilke, W. III, 299 u. Ö. Vgl. z. B. auch Briefe 1907/14, S. 166.

[29]) Aus dem dritten von Rilkes Quatrains Valaisans.

[30]) Z. B. W. III, 387 f., 401, 411, 412, 420.

[31]) Rilke, Erzählungen aus der Frühzeit, S. 283.

[32]) W. III, 420.

[33]) W. III, 462.

[34]) Carnet de poche, p. 33.

[35]) Briefe 1907/14, S. 166.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0029
gefördert durch die DFG

rührung oder übergewaltiger Erschütterung antwortet. Die „Sprache der Gnaden“[36]) entzieht sich in einer Disgrâce divine:

Car je suis le marteau, et vous restez l'enclume,
mais plus de fer à forger entre nous[37]).

II.

Doppelsinn als Stilmittel absoluter Kunst.

1. Wie nun im Gebiete der Sprachkunst die reine ποίησις, die poésie pure sich manifestiert hat, das möchte ich an einem besonders zugespitzten Fall für die Sprachbehandlung selber zeigen. Die künstlerische Selbstmacht erweist sich freilich auch in anderen Schichten des Werkaufbaus; sie soll jetzt aber gerade in der Schicht aufgewiesen werden, die die Dichtung zur Sprachkunst macht, d. h. in der Sphäre der Bedeutungen, die ja allererst das Wort zum Worte stempeln und die Sprachform über das bloße Klangleben hinausheben. Denn auch diese Sprachform steht hier — gleich allen anderen Momenten der Dichtung — in der Funktion, eben jene Erlebnislage zu schaffen, in der sich dies künstlerische Vermögen als weltbildende Macht bezeugt.

Hier entsteht natürlich sofort die Frage, wie sich des Dichters souveräne Prägekraft denn gerade am Material der Sprache erweisen könne, deren Worte ja schon ein bedeutungsmäßig ausgeprägtes Wesen, eine obligate Bedeutung haben — mag auch diese Bedeutung nicht so eindeutig fixiert sein wie in einer mathematischen Formel, sondern — nuancenreich — sich in jeder Wendung der Sprache erst zu voller Bestimmtheit konkretisieren. Soll das schöpferische Wesen des Dichters sich in der Sprache bekunden, so muß diese nach Hölderlins Worte[38]) als Produkt der schöpferischen Reflexion erscheinen, d. h. — eben als Produkt des Rückgangs in die schöpferische Wesenstiefe — rein aus dem künstlerischen Stimmungsgrunde hervorgehen und also gar nicht aus dem Kreise seiner Schöpfung heraustreten. Sie muß den Konventionen der Verkehrssprache entfremdet sein. In der künstlerischen Diction *nutzt* der Dichter nicht einfach die übliche Sprache, sondern *schafft* sich die eigene.

Diese sprachzeugerische Kraft äußert sich vertrauterweise in einer Satzbildung von eigener, nicht übernommener Gesetzlichkeit[39]); sie

---

[36]) W. IV, 310.

[37]) Carnet de poche, p. 22.

[38]) W. III, 307 (Hellingrath).

[39]) Auch Versmelodik, Rhythmus und Syntax einer sich als absolut gebenden Dichtung werden ihre eigene und keineswegs invariable Gesetzlichkeit haben. Man vergleiche daraufhin zwei Gedichte, die im selben Sinnbild den Dichter be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0030
gefördert durch die
DFG

tritt aber auch, zumal im Deutschen, schon in der Wortbildung zutage: etwa in der Verdichtung, in der sich der greise Goethe um den *λόγος τῆς οὐσίας,* um eigentümlich bezeichnende, direkt treffende Wesensworte bemüht — Worte also, die das konkrete Wesen eines Phänomens durch Zusammenpressung von Wortelementen in sich einformen. „Zitterperle, Schattenruh, grünumschränkt, Flammenübermaß, Wechseldauer“: dies nur ein paar Proben aus der Anfangsszene des Faust II.

Wir wollen nun aber in ein tieferes, d. h. zugleich entlegeneres, wie für den künstlerischen Willen aufschlußreicheres Arcanum dieser reinen Dichtung einzudringen suchen: in eine Sprachbehandlung, die — nicht ohne Vorstufen — doch erst im Symbolismus des Mallarmékreises entscheidende stilistische Bedeutung gewinnt, und die dann bei Rilke zu einem ausgezeichneten Ausdrucksmittel seines künstlerischen Willens wird. — Die Worte werden hier zwar dem Wortlaute nach aus der sonstigen Lebenssprache übernommen; sie werden aber nicht nur besonders nuanciert, sondern in eine ganz neue Bedeutungsrichtung gestellt.

Das kann in zweierlei Weise geschehen. Entweder die Bedeutungsrichtung schlägt innerhalb des Werkes um — das Wort wird mit bewußtem Doppelsinn verwendet. Oder das Wort wird im Kontexte der Dichtung seinem üblichen Sinn entfremdet und in eine Bedeutung gebracht, die nur von Gnaden des Werkes ist, nur dem dichterischen Zusammenhang angehört und keinen neuen Sprachusus begründen kann. Es macht die streng individualisierte Sprachwelt eben nur der jeweiligen Dichtung mit aus.

Ich charakterisiere zunächst ganz allgemein die zweite der damit angedeuteten Möglichkeiten. — Der künstlerische Purismus sucht den Worten und Sätzen eine Fügung zu geben, in der alle valeurs zu ganz neuer Kristallisierung kommen. Wie Rilkes Goldschmied mit seinen Steinen[40]), wie der Maler mit seinen Farben, so operiert auch der Dichter anscheinend frei mit Klangelementen, die er hier und dort einsetzt, mit einem Bedeutungsmaterial, das erst aus seiner Figuration, vermöge seiner örtlichen Bestimmtheit einen ganz einmaligen Wortsinn gewinnt. Der Zusammenhang, in dem ein solches dichterisches Wort auftritt und dem es in ganz eigener Weise verschrieben bleibt, ist von der Natur

---

greifen: das Schwanensonett Mallarmés mit dem „Schwan“ aus Rilkes „Neuen Gedichten“. Hier ein sich Lösen dumpfer und schwerer, zu großer, feierlich geschwungener Rhythmik — dort das Verharren auf dem eisig flimmernden i, auf der zur Rätselhaftigkeit verhäkelten Unbestimmtheit der Diktion. Hier wird das Kommen in die freie Schwebe dichterischer Gelassenheit als Endglück des Lebens empfunden — dort kreist das Gefühl eines hohen und reinen, aber in dieser Reinheit unfruchtbaren Vermögens quälerisch und exklusiv in sich selbst.

[40]) Thibaudet a. a. O., p. 227. Divagations p. 227.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0031
gefördert durch die DFG

der Lebenssprache so abgeschieden, daß seine Elemente und Wendungen in ihm nicht nur eine eigene Tönung erfahren, sondern substantiell von ihm begründet erscheinen. Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère[41]).

Gewiß — ein utopisches Ideal, das zur reinen Don Quichotterie würde, wüßte der Dichter nicht selbst um die Grenzen seiner Erfüllbarkeit. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Mallarmé zögert in Qualen, die reine *δύναμις* dichterischen Wesens mit unreiner Positivität zu beschmutzen. Der Zug und Schwung der schöpferischen Bewegung verwirklicht sich nur unzulänglich in mühsamem Ankämpfen gegen die lähmende Drohung des „Blank sind wir ganz und gar, Aber auch gänzlich unfruchtbar". Ein génie en disponibilité wird Mallarmé von Thibaudet genannt[42]).

Gerade Valéry, der als Protagonist diese Konzeption des allmächtig-ohnmächtigen Vermögens übernommen, durch neue Symbole bereichert und ihr eine unerhörte Eindringlichkeit verliehen hat, — gerade er hat die grundsätzliche Verzweifeltheit dieses dichterischen Narzißmus, der nie zu reinem Gewahren seiner reinen Macht gelangt, niemals verleugnet[43]). Seine Spiritualität leidet darunter, daß die Dichtung kein reines Sternbild ist, vom Lichte eines reinen Geistes entzündet. Nicht nur reichen die Antriebe der Kunst in Gründe herab, die sich aller intellektuellen Klarheit und Klärung entziehen; der Dichter stößt als Sprachgestalter überdies auf die unausweichlichen Antinomien, die für ihn in den Vorgegebenheiten jeder Sprache liegen: les mots contre l'idée; l'idée contre les mots; le son et le sens; le thème et les effets[44]). Darum stellt sich jene für Valéry kennzeichnende Ambivalenz in der Haltung zur Dichtung ein. Kann sie doch nicht anders als die „Palme" nur aus den Wurzeln im irdisch Sinnlichen zum Himmel des *κόσμος νοητός* emporsteigen.

---

[41]) Divagations p. 251. — Auch bei Rilke findet sich dieser Protest des Künstlers gegen den Zufall: z. B. Briefe 1902/06, S. 112.

[42]) A. a. O. p. 31.

[43]) Auch sein Monsieur Teste — dieser „Dämon der Möglichkeit" — ist ein Genosse dieser Dichter, die ihr Pfund — vielmehr ein unermeßliches Vermögen — vergraben, um es nicht verschleißen zu müssen: etwas wie ein Gott-Vater, der das Werk seiner Schöpfung nicht vollbrächte, damit sein reines Licht nicht trübe durch die Finsternis zu scheinen brauche.

[44]) Thibaudet, a. a. O. S. 462.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0032
gefördert durch die DFG

Es sind zwei Seiten einer Schwierigkeit: das Absolute zu inkarnieren, dem Sinnlichen eine Himmelfahrt zu bereiten. So ist die poetische Schöpfung Verwandlung und wird hier in der Tat immer im Bilde der Transfiguration gesehen[45]) — wie der Tanz, wie alle Kunst ein acte pur des métamorphoses: als solcher und in ihm wird das Absolute — Gehalt und Vollzug zugleich — begriffen. Le génie ... ferait descendre, par la consécration poétique, dans le langage, une présence (de l'absolu) non plus symbolique et calviniste, mais réelle et catholique[46]).

Ich illustriere nunmehr dies ganze Verfahren sprachlicher Individualisierung, auf das ich später nicht mehr eingehen werde, durch einen Vierzeiler, einen Bibliothekspruch aus Mallarmés Vers de circonstance:

Ci-gît le noble vol humain
Cendre ployée avec ces *livres*
Pour que toute tu la *délivres*
Il faut en prendre un dans ta main.

Durch den Reimkontext mit livres ist hier die gewöhnliche Bedeutung von délivrer in eine dichterisch geschaffene, an diesen autochtonen Zusammenhang unlöslich gebundene hineingeholt. Die toten, staubigen *Bände* der Bücherei fassen bloß die Asche des Dichter-phönix, der zu immer neuem Leben nur erstehen kann, wo sich der Geist seiner annimmt und ihn ent-*bindet* (dé-livre).

Ist nun ein Wort wie délivrer hier zweideutig gebraucht, weil sein Verständnis sich nur aus den disparaten Anweisungen der Sprachkonvention und des dichterischen Lautgebildes ergibt? Davon läßt sich in gewisser Hinsicht nur reden, solange der Übergang aus der Welt des vulgären Sprachverkehrs in die exklusive Sprachwelt des Dichters noch nicht wirklich vollzogen ist. Im Zusammenhang der künstlerischen Schöpfung selbst kann ein solches dichterisches „Augenblickswort" zunächst nicht als doppelsinnig gelten. Erst der Rückbezug auf das Alltagswort läßt die Komponenten der im Reim erreichten Verdichtung wieder zu verschiedener Geltung auseinandertreten.

Es ist klar, wie hier die Eigenheit der dichterischen Sprache nicht nur komparativischer, sondern unvergleichlicher Natur sein soll. Das schließt die Möglichkeit nicht aus, daß anderswo die dem Tagesleben fremde Sprachwendung ihm nur fremd *geworden* ist. Der Akzent liegt aber auch dann nicht auf der Wiederbelebung einer ehemaligen Bestimmtheit, sondern auf dem Versuch einer dichterisch bewerkstelligten Bestimmung.

Auf diese Weise wird also nicht nur ein äußeres Geschehen in dem Material der gewohnten Bedeutungen verleiblicht — indem sich etwa bei Valéry in der Folge der Reimworte les mains pleines de seins, das eine Wort über das andere zu legen scheint, wie es die Hände über die Brüste

---

[45]) Vgl. z. B. La musique et les lettres, p. 42.
[46]) Thibaudet, a. a. O. S. 465.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0033
gefördert durch die DFG

tun[47]). Vielmehr: unter der Evokation, unter der Bindung und Beschwörung des Reimes treten an sonst gleichgültig auseinanderliegenden Worten verborgene Bezüge bedeutungsmäßiger Verwandtschaft oder Gegensätzlichkeit hervor. Ja — nicht genug damit: die Worte nehmen für den Verlauf eines Gedichtes wie unseres Vierzeilers ein völlig neues Gesicht an.

Dabei kann es sein, daß die Bedeutung des zweiten Reimwortes sich unter der Nachwirkung des ersten ganz neu kristallisiert. So treten in der 12. Stanze von Mallarmés Prose *carte* und *s'écarte* in bedeutungsmäßigen Bezug: der breite Strom der herkömmlichen Dichtung geht an Mallarmé vorbei — das heißt aber auch, dieser Allerweltsdichtung bleibt die Karte fremd, auf der das vom echten Künstler entdeckte Neuland eingezeichnet ist. Oder es ist — bei Valéry — die palme pareille à celui qui *pense* et dont l'âme se *dépense* — diese Seele verdenkt und verschenkt sich zugleich[48]). — Aber ebenso kann es geschehen, daß das zunächst obligate Verständnis des ersten Reimwortes vom zweiten aus eine überraschende Revision, Vertiefung in einem ungeahnten Sinne erfährt: im Cantique des Colonnes haben die Säulen des pas *ineffables* qui marquent dans les *fables* — unsagbare Schritte, die in Mythen, in Sagen eintreten; was nicht mehr Sache der Aussage ist, ist doch der Legende vertraut. — (Les mots) s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries[49]).

Damit ist nun schon ein weiteres in Sicht gekommen, wodurch die eine der oben (S. 17) charakterisierten Möglichkeiten in die andere übergeht. Der reiche und überreiche (leoninische) Reim, der hier wie sonst in der neueren französischen Lyrik hervortritt und oft ganze Worte umfaßt (Scythe — site; devoir — de voir; béryl — péril usw.) begünstigt und verstärkt noch, was schon an sich zu aller Reimwirkung gehört: die Worte neigen sich unter der Suggestion ihrer sinnlichen Verwandtschaft einander zu, verlieren die Ausschließlichkeit ihrer Bedeutung und geraten in ein gemeinsames, die Vermittlung zwischen ihnen erleichterndes Kraftfeld. Dasselbe gilt natürlich auch für die Binnenreime, die Assonanzen und Alliterationen, von denen besonders Valéry einen verschwenderischen Gebrauch macht. Das alles wirkt bei beiden Dichtern zu einem unruhigen Funkeln der Bedeutungen zusammen[50]). Das reiche klangliche Leben,

---

[47]) Valéry, Poésies, p. 152. — In Lope de Vegas Richter von Zalamea wird übrigens in ähnlicher Weise die Übereignung der Seele des Bräutigams in eins mit seiner Hand durch die lautliche Beschlossenheit von alma in palma sprachlich realisiert.

[48]) Poésies, p. 202.

[49]) Divagations, p. 246; cf. p. 290 u. ö.

[50]) Ein Musterbeispiel dafür liefert in Mallarmés Prose die unbestimmt schillernde Vielfalt von Bedeutungen, an deren Konfinien das Wort iris — gerade als Sinnbild des dichterischen Wortes überhaupt — zu schweben scheint.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0034
gefördert durch die DFG

die Unschärfe des Bedeutungskontures, schließlich die lockere Fügung in Bild- und Gedankenfolge — dies alles stellt gewissermaßen einen Ausgleich gegen die unerhört starke Reflektiertheit dar, die den so verblümten Grund eines derartigen Gedichtes ausmacht.

Wie nun in dieser diffusen Beleuchtung Worte vielfach als ganze durch den üppigen Gleichklang zusammengebracht werden, verlieren sie für unser Gefühl leicht nicht nur ihren bedeutungsmäßigen Abstand, sondern sogar ihre wörtliche Selbständigkeit gegeneinander. Es ist, als werde das erste Reimwort nicht bloß durch ein neues erwidert, sondern als kehre es selber wieder — wenn auch in einer Metamorphose, wenn auch in einer mehr oder minder starken Wandlung seiner Laut- und Bedeutungsgestalt. Dieser Eindruck drängt sich um so zwingender auf, je mehr sich nun in einem solchen Umschlag der Worte ein Umschlag der dargestellten Geschehnisse abzeichnet, je unverhohlener sich so im Lichte der Sprache der Unbestand und die Zweideutigkeit des Irdischen, die Verkuppelung von Wesen und Gegenwesen, ja die geheimnisvolle Neigung zu verraten scheint, mit der eines ins andere übergeht. Wie sich auf ähnlicher Basis schon die ernsten Wortspiele des alten Testamentes (etwa Jesaias 5, 7) oder Heraklits ergeben, so scheint bei Valéry die Verführbarkeit des Menschen — les plus *pures* s'y penchent les *pires*[51]) — oder die verklärende Kraft des Liedes — le miracle que se *cha*ntent les *cha*grins[52]) — sprachliche Wirklichkeit zu werden.

Für die Dichter der hier verfolgten Richtung bedeuten nun der Vollzug des Sprachwandels und der Anblick des Weltwandels auch insofern dasselbe, als sie beide Beweise jenes gestaltend-umgestaltenden Schöpferwesens sind, an dessen Bildungskraft der Künstler teil zu haben glaubt, ja — das in der Kunst seine reinste, vollendliche Bekundung und damit seine höchste Glorifizierung erfährt: das Einmünden in eine endgültige, keinem Wandel mehr ausgesetzte Form.

Dieses Selbstbewußtsein der Dichtung hat im Zuge des Rilkeschen Werkes wiederholt eine sprachlich feinste, freilich auch fragilste Zuspitzung erfahren. — Die reine Kunst will ja jeden Gegenstand, jeden Vorwurf gänzlich in ihre eigene Sphäre transponieren, d. h. ihn rein aus ihren Mitteln zum künstlerischen Entwurf und Entstand bringen. Das gilt auch, wo sie sich selber als künstlerische Metamorphose zum Hauptthema wird. Der Prozeß der Gestaltwerdung muß hier also im Reiche der Formen selber noch zur künstlerischen Gestaltung gelangen. Der Aktus der schöpferischen Verwandlung muß in das sprachliche Leben der Darstellung selber eingehen; er darf nicht als vollzogen vorliegen; darf nicht nur als gegenständliches Gegenüber der Vorstellung beschrie-

[51]) Poésies, p. 171.
[52]) Ebenda, p. 200.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0035
gefördert durch die DFG

ben werden, die Wortführung selbst hat ihn in actu zu beschreiben, im Entstand und Vollzug zu demonstrieren. — Damit spielt sich denn also der Vorgang der Verwandlung in der Sphäre der Bedeutungen selbst ab: sei es in sukzessivem Bedeutungswandel, sei es — *συντόνως* — in simultanem Doppelsinn eines in sich gegenwendigen Wortes.

So kann das Umschlagen der Bedeutungen innerhalb des dichterischen Werkes selbst zu einem eigenen Anliegen gerade einer solchen sich absolut fühlenden Kunst werden. Und eine Hauptrichtung dieses Bedeutungsumschlages wiederum ist durch den Sinn der künstlerischen Übersetzung der Dinge aus vergänglicher Form in unvergängliche vorgezeichnet. Gerade bei Rilke bezeichnet gelegentlich das Wort — janushäuptig in das Reich des Werdens wie in das des reinen Bestandes hinüberblickend — genau den Punkt des Umschwungs, wo durch eine wunderbare creatio perpetua das Leben Gestalt, die Gestalt Leben annimmt.

2. Auf diesen Punkt unsre Betrachtung abstellend, schalten wir allen Doppelsinn und Sinnwandel aus, die nicht in solcher Funktion stehen, und die insbesondere nicht als konstitutiver Faktor des künstlerischen Stiles gelten können.

So gehört in unseren Zusammenhang natürlich nicht die symbolische Rede in ihren verschiedensten Spielarten: dient sie doch nicht dazu, eine Zweiheit im Einen hervorzukehren, sondern z. B. die Bedeutung des einen von einem bestimmten anderen Punkte her zu belichten und zu heben. — Wir gehen auch kurz über Synonymien hinweg, die ein gewisses Zwielicht erzeugen, indem sie nicht dasselbe in einem und in einem anderen Verstande bezeichnen, sondern Verschiedenes im selben Sinn: hier liegt nicht ein Unterschied der Bedeutungs-, sondern der Bezeichnungsrichtungen vor. So, wenn in einem der Eichendorffschen Gedichte „Auf meines Kindes Tod“ dem nächtlich Wartenden erst allgemach aufgeht, daß das Kind sich „längst nach Haus“ gefunden habe, freilich nicht in das der Eltern, sondern in die himmlische Heimat.

Außer Betracht bleiben ferner jene Verschiebungen des Wortsinnes, die sich fast zwangsläufig im dramatischen Dialog und Selbstgespräch — und also schon bei Äschylus — ergeben, wenn die in einem Worte einmal ausgesprochene Problematik aufgefangen und weiter gesponnen wird. — Auch die Nuancierung des Refrains im Volkslied und in volksliedähnlichen Dichtungen, sowie verwandte Effekte bleiben beiseite. Und zwar sowohl, wenn die Sätze in wechselndem Zusammenhang immer anderen konkreten Sinn gewinnen — etwa in Mörikes Rottraut —; wie auch, wenn feststehende, gleichlautende Redewendungen verschiedenen Sinnes gegeneinander ausgetauscht werden[53]); wie drittens, wenn diese beiden Möglichkeiten sich verbinden[54]).

---

[53]) So in einem entzückenden Rondeau Vincent Voitures, das — auftragsgemäß zu dichten — zunächst den verzweifelten Ausruf entlockt: ma foi, c'est fait de moi! — um am Schluß, nach unversehenem Gelingen, triumphierend mit: ma foi, c'est fait! zu schließen.

[54]) Auch hierfür eine Illustration aus Voiture: erst wird der Dame Preis um ihrer schönen Augen willen angestimmt, dann beteuert, daß ihr der Dichter nur „um ihrer schönen Augen willen“ diene.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0036
gefördert durch die DFG

Weiter fallen natürlich all jene witzigen oder ernsten Wortspiele aus, die nur im Werke mit vorkommen und nicht zu seiner Gestalt gehören. Dabei kann es sein, daß sie nicht bloße Situationswitze sind, sondern z. B. orakelhaft die Handlung (nicht aber, oder nicht primär, die Gestaltungsweise) bedingen, wie im Macbeth. Oder sie gehören zur Charakteristik eines Menschen, wie (— nach des Dichters eigener Aussage —) in Molières Ecole des femmes oder in Brentanos Ponce de Léon: „der um wenige Punkte ein größeres Leben dreht, bis ihn die Liebe verwandelt" (!). Oder schließlich — es sind Wortspiele, die überhaupt die Stimmung eines Werkes mitkennzeichnen, ohne doch eigentlich Aufbauelemente seiner Wesensform zu sein, (eine Grenze, die praktisch allerdings bei Rabelais, Shakespeare, Lope, Calderon, Molière schwer genug zu ziehen sein mag).

Wir haben aber auch alle aus den Wurzeln des Wortrealismus sich nährenden Namensspiele auszulassen, die etwa den Namen gegen das Wesen ausspielen oder aber in der Doppeldeutigkeit des Namens selber eine Polarität bzw. eine doppelte Bestimmtheit des Wesens entdecken: also, von Heraklits Namensdeutungen des Zeus und Hades an, über des Sophokles ironisches Spiel mit dem Namen Ödipus[55]), über Aristophanes hinweg bis zu Rabelais und etwa bis zum Wilhelm Meister und der Eugenie Goethes oder bis zum Doktor Bürger Carossas.

Als für unsere besondere Problematik unergiebig sei auch die Zweideutigkeit in den für die Soziologie der Kunst so wichtigen Fällen übergangen, wo sie aus der gesellschaftlichen Freude an einer — dem Außenstehenden undurchsichtigen — Doppelbodigkeit des Ausdrucks stammt; oder wo die Neigung zu ihm sich aus dem allgemeinen derzeitigen Zustand der nationalen Sprache ergibt[56]).

Die Bedeutung, die Mallarmé und besonders Valéry für die letzte Rilkesche Stilphase gewonnen haben, legt nahe, dem Doppelsinn als Stilfaktor zunächst in der Entwicklung der französischen dichterischen Sprache nachzugehen. Dennoch scheint es für das eigentliche Rilkesche Anliegen im Französischen zwar Vorstufen, aber selbst bei Mallarmé und Valéry keine ganz strengen Vorbilder zu geben.

Die leidenschaftliche Lust z. B., mit der Rabelais die Sprache um- und umknetet, die Zauberkraft, mit der er derselben Sonorität die verschiedensten Bedeutungen entlockt, — bedeutet doch nicht so sehr die Erfüllung einer künstlerischen Aufgabe wie die Unruhe eines künstlerischen Bildungstriebes, der selber wieder Exponent einer unbändig zeugerischen Vitalität ist. — Bei Victor Hugo ist es freilich schon eine ausschließlich artistische Freude, mit der er der Führung und Verführung der im sprachlichen Doppelsinn liegenden plastischen Möglichkeiten folgt[57]). Aber das bleibt Quelle dichterischer Impromptus, überraschen-

---

[55]) Vgl. die Verse 297, 1036, 1335 im Oedipus rex.

[56]) Das geschieht z. B. in der Zeit der mittelalterlichen und barocken Mystik, wo viele Worte den Übergang von einer äußeren sinnlichen zu einer zweiten, seelisch-geistigen Bedeutung vollziehen. — Vgl. Otto Zirker, Die Bereicherung des deutschen Wortschatzes durch die spät-mittelalterliche Mystik (Jenaer Germanische Forschungen Bd. III); Hans Sperber, Der Einfluss der Pietistik auf die Sprache des 18. Jahrhunderts (Deutsche Vierteljahrsschrift VIII, S. 497 ff.).

[57]) Vgl. die Arbeiten von A. Franz und seiner Schule.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0037
gefördert durch die DFG

der Wendungen und Entwicklungen, wird nicht Instrument sprachkünstlerischer Weltbildung. — Schließlich scheidet für uns auch die von Dujardin begründete Assoziationstechnik des monologue intérieur aus, die neuerdings vor allem im englischen Roman so starke Ausbreitung gefunden hat (Joyce, Virginia Woolf u. a.). Sie arbeitet mit assoziativen Verdichtungen und Auslösungen verschiedenster Vorstellungen, die in dasselbe Wort ein- und von ihm ausgehen. Hier trifft sich zum Teil zwar die reine Funktionslust an sprachlicher Revolutionierung mit dem künstlerischen Absolutismus, der der Dichtung einen eigenen Sprachraum jenseits der Verkehrssprache schaffen will. Aber beide Tendenzen sind doch auch mit einem ganz anderen, einem thematischen Interesse von psychologischer Natur legiert: die Assoziationen drücken bei diesem Verfahren nicht nur und nicht so sehr die künstlerische Lebendigkeit aus; sie dienen vorwiegend — im Sinne etwa der Psychoanalyse — der Entschleierung des Innenlebens der vom Dichter gestalteten Figuren. So gehört das Ganze in eine andere Ebene der kunstphilosophischen Betrachtung.

Die Rilkes Intentionen sehr viel verwandtere Sprachhaltung bei Mallarmé und Valéry dürfte demgegenüber schon aus den früher gegebenen Beispielen erhellen. Noch klarer als durch die geheime, schwer faßliche Wirkung des Reimes treten die sprachlichen Ambivalenzen bei beiden Dichtern an Stellen hervor, deren gedankliches Verständnis an der Durchschauung solcher Zweideutigkeit hängt.

Schon die Titel einiger ihrer Werke zeigen die Neigung eines Spieles mit doppelsinnigen Worten[58]). Die „Divagations“ Mallarmés bedeuten im Grunde „Essays in mancherlei Richtung“; sie geben sich aber doch zugleich — und so sind sie von französischen Kritikern gutgläubig verstanden worden — mit ironischer Entschuldigung als ausschweifende Extratouren, als pathologische Schwafeleien eines Sonderlings: ähnlich wie es das Wort grimoire in „Prose“ tut. Damit ist eine weitere Quelle der sprachlichen Zweideutigkeiten bei Mallarmé berührt: sie reflektieren ironisch die Zweideutigkeit der Lage, in der sich der Künstler fühlt — auf der schmalen Grenze zwischen Erhabenem und Lächerlichem. — Und auch bei Valéry spiegelt sich die schon gekennzeichnete Zwiespältigkeit gegenüber der Dichtung in der Wahl des Wortes „Charmes“ für die Sammlung seiner Gedichte. Diese Charmes meinen die sinnlichen Reize des Liedes — aber doch als Verführungen, die den Geist sich selber abtrünnig werden lassen — sie sind auch carmina im Sinne magischer Zauberlieder: und dies wieder nicht nur, weil sie den Hörer, sondern auch, weil sie die Dinge in Bann schlagen — in den Bann der Form.

[58]) Simultaner Doppelsinn und Sinnwandel sollen im folgenden, der Einfachheit halber, nicht streng geschieden werden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0038
gefördert durch die DFG

Auf dem Rilkeschen Wege liegt besonders jene eigentümliche Zwitterstellung, in die der Schwan in dem berühmten Mallarméschen Sonette Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui... gedrängt ist. Der Schwan, in die Vereisung eines rein schimmernden, doch trostlos kahlen Winters gestürzt und verbannt, ist Sinnbild des heutigen Lebenszustandes des Menschen und damit zuvörderst des Dichters auf Erden; er bedeutet darüber hinaus aber — als Sternbild des Schwanes — des Dichters Idee, seine wahre Gestalt, sein Gesicht und Gedicht. Diese Verwandlung des Irdischen ins Ideale hat in dem platonischen Absturz des Ideellen ins menschlich Bedingte ihre Gegenrichtung. Der Schwan muß sich — das ist eine Abwandlung des großen Baudelaireschen Motives vom Dichtervogel — gegen die seinem Wesen ungemäße und doch ihm selber anhaftende Erstarrung hienieden vergeblich abmühen. Doch findet die Doppelgesichtigkeit dieser Existenz sprachlichen Ausdruck nicht eigentlich in einem Umschlag der Wortbedeutung. sondern in der Zweieinheit zwischen Wort und Sternen n a m e, wie denn auch der Wechsel der Schreibart von cygne zu Cygne anzeigt.

Darüber hinaus ist das Gedicht von der Zweideutigkeit durchwaltet, die der Zwitterstimmung jenes bewußt gehüteten Zwielichtes entstammt. Hier ist alles Gegenständliche Sinnbild einer Lebenszuständlichkeit, dieser Lebenszustand selbst aber — eigentümlich invers — Gegen-stand und Gegen-bild der freien Lebensbewegung geworden. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole; évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements...[59]). Damit aber ist das Zuständliche wiederum als gegenwendig in sich selber bestimmt. Wie es Leere und Fülle, Flugkraft und Starrheit in sich birgt, regiert diese Gegenwendigkeit nun auch noch jeden dieser Pole selbst: die Leere des absoluten Nichts, die Ohnmacht zur Dichtung ist zugleich unzerstreute Dichte, unentäußerte Fülle des reinen dichterischen Vermögens; die starre Decke, die den Flug des Lebens lähmt, ist zugleich der Traummantel, in dem sich das Absolute gegen die Flüchtigkeit des irdischen Daseins verwahrt, ist Zeichen jener unveräußerlichen Hoheit, die im Sternbild der poésie pure das reine Wesen des in unserer Sprache nie wirklich zu sich selbst kommenden, immer Phantom bleibenden Dichters ausmacht.

Die Gegensätze stehen hier also nicht hart gegeneinander; sondern sie diffundieren — und zu diesem Eindrucke trägt noch die einheitliche klangliche Grundierung bei. So schließt sich eine ganze Reihe ambivalenter Momente zusammen. Est-ce que l'opération même d'écrire n'est

---

[59]) Mallarmé bei J. Huret, Enquête sur l'Evolution littéraire, Paris, 1891; nach F. Rauhut, Anthologie französischer Lyrik II, 28.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0039
gefördert durch die DFG

pas de mettre du noir sur le blanc? Mit dieser selbst zweideutigen Frage hat Mallarmé die Verdichtung von Licht und Dunkel in seinem Werke rechtfertigen wollen. Und darum liebt er wie Valéry die Dämmerung als die Zeugungsstunde, in der Dunkel der Seele und Licht des Geistes sich gatten.

Diese Diffusion, in der auch innerer und äußerer Vorgang nicht deutlich auseinandertreten, sondern in einem Herüber- und Hinüberweben verharren, — spricht sich in dem gleichsam unentschiedenen Aggregatzustand der Wortbildung besonders eindringlich aus. Die Worte und Wendungen werden gewissermaßen am Ausgangspunkt ihrer möglichen Bedeutungen zurückgehalten und bleiben so zwischen eigentlicher Rede und uneigentlicher, zwischen Sinnbildlichkeit in einem und einem anderen und wohl gar noch mehrfachen Sinn stehen. Durch solche Sprachgebahrung wird auch diese Dichtung sich selbst Illustration und Gegenstand zugleich. In der Sprache selbst ist die Paradoxie der dichterischen Situation in leibhaftiger Verwirklichung da. Die sprachliche Darstellung einer verquälten und rätselhaften Existenz ist selbst krampfhaft verhüllt und verrätselt; die bildhafte Veranschaulichung ist durch unausgeführte, anschaulich unausführbare Identifikationen geflissentlich und peinlich blockiert. Gerade in diesem Nicht-Durchkommen, in diesem Sich-nicht-Ablösen zur Durchsichtigkeit einer geklärten Vorstellung teilt das Spracherlebnis die schmerzhafte Gebundenheit und Undurchsichtigkeit eines dichterisch unlösbaren Zustandes mit. Denn seine Aufklärung könnte nur aus der Abstandnahme und in der Abgeklärtheit einer Kontemplation erfolgen, in der der Dichter über die Inständigkeit im unerfüllbaren dichterischen „Sein", über das reine und bloße Vermögen, hinaus — und also nicht mehr Dichter wäre. Es wäre nur Sprache eines auf sich reflektierenden, nicht mehr auch eines in sich reflektierten Wesens. So aber ist sie ein adäquater Ausdruck des dichterischen vorwirklichen Allvermögens, das in gespenstischem Hochmut die unfruchtbare Zuständlichkeit der Nichtfixierung festhält: auf diese Weise tritt hier das Schicksalslose bei aller ästhetischen Lebendigkeit in Gefühl und Erscheinung. Dieses Verweilen im Raume unausgetragener Lebensmöglichkeiten spricht sich ebenso im Gesamtbild wie in der Immobilität aus, mit der der Klang sich auf dem kalt glitzernden I-Ton des inutile versteift, — wie auch in dem künstlich gewobenen Spiel von Andeutungen, das die Luzidität fester gegenständlicher Bedeutungen mit dem verunklärenden Schleier geistiger Traumversponnenheit (somnolence mentale) überzieht: tout devient suspens, disposition fragmentaire..., concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs[60]).

[60]) Divagations, p. 247.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0040
gefördert durch die DFG

Von hier aus ist es nur ein kleiner weiterer Schritt in der Aufhebung wörtlicher Eindeutigkeit, wenn nun auch gelegentlich das Wort im Fortgang der Dichtung aus einer Bedeutung sprunghaft in eine andere überwechselt. So etwa im Coup de dés: die Feder, deren Geburt aus Meeresschaum und Menschentrachten wir beiwohnen, wird zunächst als Feder einer samtenen Kappe zum Emblem einer dichterischen, hamletgleichen Gestalt; und als nun auch diese sich dem Schlunde der sinnlichen Elemente nicht zu entziehen vermag, sinkt die Feder — des Dichters, dessen reinste Bemühung doch nicht den Zufall bezwingt.

Derartige Stellen finden sich denn auch bei Valéry. Und für unsere Zwecke ist es interessant zu sehen, was Rilke in seiner Valéry-Übertragung von solchen sprachlichen Inszenierungen aufgenommen, was er verschärft betont, und was er aufgegeben hat. Verzicht muß der deutsche Dichter natürlich auf die abundanten Reimbildungen leisten. Er mildert wohl auf die Dauer — als für unser Empfinden zu rational — die von dem französischen Dichter durchgebildete und durchgeführte Lautmalerei des Schlangengezisches (in Ebauche d'un serpent). Dagegen wetteifert er mit Valéry in den freieren Lautbezügen innerhalb der Zeile. Er bildet sie in d e r Richtung fort, daß der Übergang des Wortlautes von einer Bedeutung in eine andere den Wandel alles Seienden überhaupt Wort werden läßt: so zwar, daß er als D i c h t e r diesen Wandel im Sinn der Formwerdung oder ihrer Auflösung versteht.

Dies kann schon bei Valéry selbst geschehen, wenn dasselbe Stammwort einmal z. B. als Eigenschaftswort oder Verbum, dann als Substantivum auftritt und sich schon dadurch substantieller, gegenständlicher, ausgeformter gebärdet. Die Hoffnung — ein Schwan:

Son col coupe le temps *vague*
Et soulève cette *vague*
Que fait un col sans pareil[61]).

Die vage Zeit verdichtet sich zu der Welle (vague) der gegenwärtigen Begebenheiten. Die Bewegung des Werdens läßt, im reinen, mühelosen Gleiten in die Zukunft, diese Welle zugleich entstehen und drängt sie sanft in die Vergangenheit zurück[62]).

Das schöpferische Zwielicht über solchen Versen, in der doppelten Ausgerichtetheit eines Wortes, hat Rilke nun wiederholt in den Valéryschen Dichtungen verstärkt; und die große Wendigkeit und Bildsamkeit der deutschen Sprache ist ihm bei solchen Umwendungen und Umbildungen zu Hilfe gekommen. — Valéry hat in der Ode secrète die

---

[61]) Aus Aurore (Poésies, p. 111).

[62]) Rilke findet einen entsprechenden Übergang vom Verbalen ins Nominale durch das Wortpaar „gleiten" und „Glätte". W. VI, 232.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0041
gefördert durch die DFG

wohlige Entspannung des im Tode ruhenden Helden und zugleich seine und seiner Taten Versetzung unter die Gestirne gestaltet:

Dormez, sous les pas sidéraux,
Vainqueur lentement désuni,
Car l'Hydre inhérente au héros
S'est éployée à l'infini ...[63])

Es ist deutlich, wie hier die in sich verbissene Kampfeinheit von Held und Hydra — jeder ist Held nur durch das, was er in sich besiegt! — durch die Gleichklänge hydre — in*hére*nte — *hér*os verdichtet werden soll. Auch der Sinn der Verwandlung ist durch den Doppelsinn von Hydra repräsentiert: Hydra als dem heldischen Menschen immanentes Gegenwesen — und Hydra als Sternbild, Verklärung dieses Gegen*wesens* zum bildhaften, aus dieser Einheit gelösten Gegen*stand*. Der *deutsche* Dichter aber läßt darüber hinaus noch den Vorgang dieser Transsubstantiation selbst Sprache werden, indem er die etymologische und physiognomische Bedeutungswurzel von „Schlange" verbal aktiviert:

Schlaf nun unter dem sternischen Gang,
Sieger, dir langsam entlehnt,
denn die Schlange im Helden entschlang
sich entlang, unendlich gedehnt[64]).

Hier ist im „entschlang" nicht nur das Schlingen herausgeholt, das sprachgeschichtlich in die substantivische Ablautsbildung „Schlange" gebannt ist; sondern auch das weite Geschlinger, das physiognomisch-ausdrucksmäßig in das Wort „Schlange" verknäult scheint, wird in „Schlange — ent-schlang — entlang" für unser Spracherlebnis wirklich „unendlich gedehnt".

Des Dichters waches und spürsames Sprachgefühl gibt hier den Ansätzen der jungen Sprachphysiognomik eines Heinz Werner[65]) eine merkwürdige Bewährung. In dem Wesensduktus des Wortes „Schlange" ist nach den Aussagen von Werners Versuchspersonen der verbale Charakter überwiegend. Er äußere sich in zwei Bewegungsarten, einem „Sich-Knäueln im Inneren des Wortes (konzentriert hauptsächlich im Schl...) und einem Sich-lang-Ausdehnen, die aber zugleich sind, sich anschaulich merkwürdig gut vertragen und sich dem Gefühl nach keineswegs ausschließen": Rilke hat nichts getan, als diese Bewegungslinien auszuzeichnen.

In dem Gedicht „Platane" stellt Rilke gar in ganz selbständiger Umwertung Valéryscher Klangmusik eine Ausdrucksbeziehung her zwischen dem Baumleib und den Stürmen, gegen die er sich wehren

---

[63]) Poésies, p. 194.

[64]) Rilke, W. VI, 299.

[65]) Heinz Werner, Grundfragen der Sprachphysiognomik (Leipzig 1932) S. 80; 130.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0042
gefördert durch die DFG

muß: in Wesensäußerung und -entäußerung, im lauten Geächz seines „Sich-*Windens* und Entwindens" gibt er den „*Winden*" seine, ihre Stimme:

.... Du mußt, du Leib, der weich sich wehrt,
dich winden und entwinden,
und klagen ohne Bruch, daß zu den Winden kehrt
die Stimme, die sie finden[66]) [67]).

3. Damit hebt sich schon der besondere Sinn des Rilkeschen Verfahrens als Stilmittel ab. Denn es kommt ja eben nicht auf das factum brutum solchen Doppelsinns, sondern auf die Weise seiner Handhabung an. Die wechselnde Lebensstimmung, zu deren Ausgestaltung dieser Stilfaktor dienen kann, gibt ihm selbst wechselnden Ausdruckswert. So wird eine Rückschau nun auch auf vorgängige Beispiele in deutscher Dichtung — denn von einer festen Entwicklungslinie kann keine Rede sein — ihren Nutzen haben. Wie jedes Motiv seinen vollen Sinn erst aus dem Zusammenhang, in dem es steht, erfährt und mit diesem Zusammenhang sich umbildet, so wird auch der Doppelsinn als stilistisches Motiv eine immer andere Sprache reden. Seine besondere Geltung bei Rilke, wo er die metamorphotische Kraft dichterischer Magie unter Beweis stellt, wird auf dem Hintergrund dieser mannigfaltigen Bedeutungen erst ganz das nötige Relief gewinnen.

Nach solchem ambivalenten Sprachgebrauch wäre einmal offenbar dort zu suchen, wo im Lebensgefühl die innere Gegenwendigkeit jedes Phänomens mit besonderer Eindringlichkeit begriffen wird, wo Dialektik Lebensmacht, nicht etwa nur rhetorisches Wirkungsmittel im Dienst theologischer, politischer, pädagogischer Tendenzen ist. So in Zeiten und bei Dichtern, die den Todeskeim in jeder Lebensäußerung durchspüren; oder beim Aufeinandertreffen antiker Schicksalsgedanken und christlicher Providenzvorstellungen im Humanismus der Renaissance — etwa im beirrenden Anstoß, den die Ungerechtigkeit des Todes dem „Ackersmann aus Böhmen" schafft. Richte herre, rechte, uber den valschen „richter":

---

[66]) Schon in der frühesten Lyrik Rilkes wird einmal — W. I, 256 — die phänomenale Einheit von Windeswehen und der darin flatternden Blumenwinde sprachlich sehr geschickt suggeriert, übrigens ebenfalls in einer etymologisch undurchführbaren Weise: „... in des *Windes* liebem Zwange, / wie *Windendes* über dem Gartengange, / will meine Sehnsucht ihre Ranken schwenken." In „Windendes" wird als das Wesen der Pflanze ihre Lebensregung selbst gefaßt — und so ist im Zuständlichen auch das nicht Gegenständliche des Windes spürbar geblieben.

[67]) W. VI, 277. Vgl. Valéry, Poesies, p. 115.— Solche sprachliche Realisierung einer Wandlung dichtet Rilke auch im Eupalinos gelegentlich in den Valéryschen Text ein. So S. 52: „alles, was aus dem Zustand der *Schwere* in den Zustand der *Schwebe* übergeht". (Valéry: Tout ce qui passe de l'état lourd à l'état subtile.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0043
gefördert durch die DFG

meine Markierung des Wortes soll die damals noch spürbare sprachliche Paradoxie bezeichnen[68]).

Während nun die Sprache der deutschen dialektischen Philosophie — in den Fußtapfen Heraklits — gern ein mehrstrahliges Wort — wie „aufheben" — in den Schnittpunkt der Bedeutungsrichtungen eines konkreten Phänomens setzt, scheint die dialektische Dichtung — also in erster Linie die Hölderlins — sich dieses Ausdrucksmittels kaum bedient zu haben. Soweit ich sehe, kommt ihre Gegensatzträchtigkeit in zweifacher Form zum Austrag: einmal in der Spannungsschwere des Rhythmus, sodann in der thematischen Komposition, im Rhythmus des Aufbaus, der zwischen schlichter Position, kritischer Verneinung und befriedender Affirmation schwingt[69]). Nur wo im geschichtlichen Lebensgang zu Doppelsinn gelangte Worte wie „Wein und Brot" oder wo schon ursprünglich dialektisch veranlagte Worte ins Spiel kommen — wie „scheinen" —, werden sie auch in dialektischem Sinne verwendet. So beginnt die „Abendphantasie" in der Idyllik, die aus dem verrauschenden Tageslärm aufgeht:

Unzählig glühen die Rosen; und ruhig *scheint*
Die goldne Welt.

Das Wort „scheint", bedeutsam am Versschluß stehend, gehört einmal noch zur reinen Unbekümmertheit des Gedichtanfangs — das goldene Strahlen der abendlich besonnten Landschaft ist darin eingefangen. Aber ebenso weist es zurück auf die schon zuvor aufkeimende Unruhe:

. . . . Warum schläft denn
Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?

und es weist nach vorn in das Zerstieben des „Zaubers" — in das Versinken des unwirklichen ruhigen „Scheins" im Dunkel der immer einsamen aufbegehrenden Seele, die erst das Alter stilles Bescheiden lehren wird[70]).

---

[68]) Das Beispiel selbst entnehme ich der feinsinnigen Abhandlung von F. H. Mautner, Das Wortspiel und seine Bedeutung (Deutsche Vierteljahrsschrift IX, 679 ff.). Eine gute Übersicht der Typen des Wortspiels gibt in ganz anderer geistiger Ausrichtung Julius Schultz, Psychologie des Wortspiels (Zsch. f. Ästh. XXI, 16 ff.).

[69]) Siehe Karl Viëtor, Die Lyrik Hölderlins (1921); auch Zsch. f. Ä. XIV. (1920), S. 340 ff.

[70]) Wie wenig eine solche Verwendung von „Scheinen" eine stilistisch symptomatische Bedeutung haben *muß,* wie leicht sie sich schon aus dem Vorwurf, der aktuellen Situation ergeben kann, dafür diene als Beleg Goethes: „und wir *scheinen* uns nur halb beseelet" — aus dem wunderbaren Zwielicht des Doppellebens in der Ode „Warum gabst Du uns die tiefen Blicke". Das „uns scheinen" hat sowohl die harmlose Bedeutung des „uns Vorkommens" als auch die andere gespenstischer Scheinhaftigkeit; mit Goethes eigenen Worten: „Nun wissen wir von

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0044
gefördert durch die DFG

Anders der subjektivistische Seitensproß dieser Dialektik in der ironischen Geistigkeit der Romantik. Sie hat die Zweideutigkeit der Sprache zum Werkzeug der genialischen Überlegenheit gemacht, die das pseudo-Fichtesche Ich in unruhigem Drehen und Wenden über jede feste Ansicht der Dinge hinausführt. Das Wortspiel ist aber darüber hinaus Organ für das Absolute, ein Witz der Phantasie. Es läßt die Wahrheit von der letztlichen Identität des Allwesens dúrchleuchten, in dem jede Abgrenzung aufhört[71]). Wir befinden uns in dieser Entgrenzung, in der doppelsinnigen Auflösung jedes eindeutigen Gehaltes also in *einer* Hinsicht genau am korrespondierenden Gegenpunkte zu jener Bewegung der *Form*werdung, die Rilke sprachlich vorführt. Aber die entdeckerische Kraft, die jenem eben doch nicht nur frivolen Spiele einwohnen kann und die es der Unbedingtheit existentieller Entschränkung benachbart, läßt das romantische Sprachwesen noch in anderen Farben schillern.

In des jungen Brentano Sprachstrudel gehen ironische Spiellust, die nichts gelten läßt, jugendlicher Übermut, der alles umschmilzt, und doch auch schon der wieder neue Sinn für Übermächte, vor denen nichts abgesondert Menschliches Bestand hat, eine wunderlich anziehende Vereinigung ein. Zur beschwingtesten Offenbarung und reinsten Sprachwerdung kommt diese Lebensstimmung nicht einmal in dem (von Mautner allein berücksichtigten) Ponce de Leon, sondern in den — mit Bernhardi gleichzeitigen — „Lustigen Musikanten“[71a]), deren graziöse Mischung von Leicht- und Tiefsinn in der deutschen Dichtung etwa noch in Leonce und Lena ein Vergleichsstück hat. Das Wortspiel erscheint hier viel eigener, viel weniger von Shakespearescher Silben-

---

uns — verhüllt in Geisterduft“. Nur die Anamnesis trägt aus diesem dämmrigen Höhlendasein in die frühere, hellere, vollere Wirklichkeit empor.

Analog dieser gefühlten Verwebung zweier Lebensräume ihr faktisches Aufeinanderstoßen in Rilkes „Abenteurer“ (W. III, 208), der glänzenden Schein und scheinhaften Glanz ins handfest Wirkliche des grauen Alltags trägt:

Wenn er unter jene, welche waren,
trat: der Plötzliche, der *schien,*
war ein Glanz wie von Gefahren
in dem ausgesparten Raum um ihn.

Dagegen ist in Mörikes „Was aber schön ist, selig *scheint* es in ihm selbst“ der Schein nicht gegen das Sein ausgespielt. Dennoch durchdringen sich auch hier zwei Bedeutungen. Das in dem Einzelsatz indifferent und blaß wirkende „scheint“ erhält seine Reliefierung und sinnliche Leuchtkraft aus dem Zusammenhang dieses Gedichtes „Auf eine *L a m p e*“.

71) Vgl. Bernhardi, Sprachlehre II, 396. Zum Wortspiel in der Romantik siehe außer dem schon genannten Mautnerschen Aufsatz zum Beispiel den Abschnitt über die Sprache in Fritz Strichs Klassik und Romantik.

71a) E. Th. A. Hoffmann hat das Singspiel vertont: wäre es jetzt nicht, wie andere Kompositionen Hoffmanns, der deutschen Bühne zu gewinnen?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0045
gefördert durch die
DFG

stecherei beeinflußt als im Ponce. Und nun vollzieht sich gerade hier aus Brentanos naturhaftem Gemüt mitten im Zauberspiel die Bindung des romantischen Triebes: die Wendung zur Anerkennung anderer dunkelhoher Gewalten neben und über der lichten und beweglichen Freiheit des persönlichen Geistes. In Rinaldo spricht sich der Verzicht auf schöpferische Selbstbetätigung, „eigene Erfindung", ja auf selbstbewußte Regelung des Lebens zugunsten der Unterstellung des Wissens unter den Glauben, der Weisheit unter die Weissagung aus[72]). Dem Schicksal, der Liebe, aber auch der Macht der Töne ist die Magie der Verwandlung eigen, die erst menschliche Wirrnis zu schwebender Harmonie ordnet. Ein schon ein wenig an Rilke gemahnender Preis des Wandels, den nicht der Mensch durch die Kunst, sondern die Kunst (mit deren Ehrung das Gedicht schließt) durch das Werkzeug des Menschen bewirkt; sie tut es im Bund mit der Liebe — und diese Liebe, nicht frei aufsteigend, sondern menschlicher Liebenswürdigkeit unterstellt, zeigt, wie das Beste nicht *aus* uns, sondern *über* uns kommt.

Dieser Wandlungstrieb flutet nun mit so unwiderstehlicher Impetuosität in die Sprache selbst ein, daß sie nicht nur ein und dasselbe Wort in immer andere Bedeutungen umspringen läßt, sondern auch verschiedene Worte, nur desselben Klanges (Homonyma), ineinander überführt:

Die Liebe lehrt
Mich lieblich reden,
Da Lieblichkeit
Mich lieben lehrte.
Arm bin ich nicht
In Deinen Armen;
Umarmst Du mich
Du süße Armut.

Wie reich bin ich
In Deinem Reiche,
Der Liebe Reichtum
Reichst Du mir.
O Lieblichkeit!
O reiche Armut!
Umarme mich
In Liebesarmen!

(9. Auftritt.)

Die Freude der Romantiker, die Eindeutigkeit des Wortes in den Bewegungsfluß des Lebens auflösen zu können, wird im weiteren 19. Jahrhundert zum Leiden an dieser ausdrücklichen Explikation der Widersprüche und Zweideutigkeiten des Lebens, die — auch unbewußt — in der Sprache geschieht; zum Leiden an der Diskrepanz zwischen ursprünglichem Wortsinn und zivilisatorisch entleerter Phraseologie; an der Zufälligkeit, mit der Wesensfremdes im Sprachklang zusammenkommt; an der Nasführung durch Äquivokationen, die das Denken am Gängelband der Sprache erfährt. Wie zur Revanche treiben Nestroy, Morgenstern, Karl Kraus u. a. ihr Spiel mit der Sprache, die ihr Spiel mit uns treibt.

---

[72]) Die lustigen Musikanten, 15. Auftritt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0046
gefördert durch die DFG

Als stilistisches, d. h. nicht nur inhaltlich bedingtes, sondern aus dem Lebensgrund dringendes Element konnte dann die Doppeldeutigkeit des Wortes in der Fin de siècle-Dichtung bedeutsam werden, deren Zartheit oder Nüchternheit das große Pathos flieht, die leisen und gebrochenen Töne liebt — und die, was die Seele sprengt, doch nur mit halben und halb verhüllenden Worten zu sagen wagt. Ich wähle als Beispiel mit Bedacht eine Stelle aus Hauptmanns Michael Kramer. Denn Rilke selbst hat sein „Buch der Bilder" Gerhart Hauptmann gerade dieses Dramas halber zugeeignet, das er aus Hauptmanns Händen empfangen hatte[73]) und das — wie für ihn — vom Tod als der mildesten Form des Lebens spricht. Das ist in eben dem Monolog, in dessen ratloses Grübeln nach dem letzten Sinn alles menschlichen Treibens das Werk ausklingt: „Das ist es nicht und jen's ist es nicht, aber was... was wird es wohl sein am Ende??? " Hinter der leichten Umarbeitung einer fertigkonfektionierten Phrase — „was wird es am Ende wohl sein?" — verbirgt sich, sprachlich nur durch die Umstellung der Worte und das schwere Gewicht des Werkauslautes kenntlich gemacht, die bange Wucht einer eschatologischen Frage.

Aus dem Umkreis des Expressionismus sei — auch wieder schon im Hinblick auf Rilke[74]) — nur der Doppeldeutigkeit des Werfelschen „Allein" gedacht[75]). Es bezeichnet sehr genau die Grundverfassung dieser zwischen trostlosem Alleinsein und ekstatischem All-Ein-Gefühl, in mystischem *Ἓν καὶ Πᾶν*-Bewußtsein taumelnden Generation. Ebenso hat das „Nichts" hier eine Doppeldeutigkeit, die entfernt an die in Heideggers Metaphysikvorlesung erinnert. Es bezeichnet in diesem Sein, aus dessen Flüchtigkeit es doch keine Ausflucht gibt, — dem wir ausgesetzt sind, während es uns doch immer entgleitet: es bezeichnet hier das Nichtige, Haltlos-Unhaltbare der irdischen Zustände ebensosehr wie das Nichts des Nirwana, das für uns, inmitten des Seienden, unerreichbar bleibt. Und Doppelsinn waltet auch in dem Gegenworte „Sein", das zugleich verbal und pronominal-possessivisch verstanden wird[76]): jedes Ding hat *sein* Sein; es gehört im Grunde immer nur sich selbst. Mit dem „Ich bin ist um mich" beginnt die Klage; in dem „All ist alles" wird sie

---

[73]) Rilke, Briefe 1899/1902, S. 131, 409 ff.

[74]) Über Rilkes Beziehung zu Werfel, — die Gewalt, mit der der Auftritt des jungen Dichters auf ihn wirkte, — gibt ein Privatdruck Aufschluß, der 1931 erschienen ist: „Über den jungen Dichter. Einige Vermutungen über das Werden von Gedichten." Jetzt ist auch der Briefband 1907/14 heranzuziehen. — Anklänge an Werfel z. B. in den Sonetten: besonders W. III, 354.

[75]) „Adam" in dem Gedichtbuch „Einander", S. 36.

[76]) So auch Kafka, Prosa aus dem Nachlaß S. 233, vgl. S. 231 (Aphorismus 46 und 35).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0047
gefördert durch die DFG

zur Unausweichlichkeit erweitert; und der Abgrund liegt darin, daß all dies Seiende sich in verschlossener Selbstheit der Aneignung entzieht:

Niemals ein Mein,
Immer nur Sein!
. . . . . .
Von den Gestalten
Nichts kann ich halten,
Nicht einmal Nichts. — —

Hier überall wächst die Zweideutigkeit der dichterischen Sprache aus einer Zweideutigkeit des menschlichen Daseins überhaupt hervor, die der Dichter als einen entscheidenden Zug der Lebenswirklichkeit unbeirrt durchschaut, während er ihr als Mensch, in der Welt verirrt, immer wieder um so schmerzlicher verfällt.

Bei Rilke tritt nun ein Neues auf. Er hat in wesentlichen und immer wachsenden Partien seines Werkes nicht die Stimmung einer sonstigen, in die Kunst nur eingeholten Lebensbefindlichkeit gestaltet, sondern eben die gestalterische Zuständlichkeit des Künstlers selbst (gerade dies hat zum Bunde mit Valéry geführt[77]). Er hat des Dichters Stehen zu den Dingen als eine letzte und höchste Möglichkeit des Daseins verherrlicht: so tritt auch in der Doppelwertigkeit des Ausdrucks bei ihm u. a. die Doppelnatur des Dichters zutage, die ihn zwei Reichen — dem Sichtbaren wie dem Unsichtbaren, dem Reich der Kräfte wie dem ihrer Erscheinung — gleichermaßen verbindet und verpflichtet. —

4. Dieser unendliche Bezug hat anfänglich eine für den Dichter als Bildner paradoxe „Form“ gefunden. Der Hang zur Mystik ist dieser reinen Kunst eigen (und so auch von Brémond recognosziert) — klingt ihr doch im Dichterwort das allgemeine Schöpfungswort durch und aus. So sollte sich denn dem jungen Rilke das Absolute als Grenzenloses auf dem Weg des Entbildens auftun. Die Bildüberfülle des Stundenbuches — „hier kommen alle Dinge liebkosend zu Deiner Rede . . . auf jedem Gleichnis reitest Du zur Wahrheit“ (Nietzsche) — entwertet doch zugleich den Eigenbestand eines jeden Bildes[78]), das — ohne negiert zu werden — als nur-Bild die via negationis geht und in die Nacht des Absoluten zurücksinkt. So etwa sucht auch Bergsons Metaphysik das absolute Leben mit Bildern zu umstellen, ohne es darin einfangen zu wollen: „kein Bild wird die Intuition . . . ersetzen, aber viele verschiedene Bilder, die ganz ver-

---

[77]) „Meine Verse haben kein anderes unmittelbares Interesse jemals für mich gehabt, als daß sie mir Gedanken über den Dichter eingaben.“ (Unveröffentlichter Brief: Frankfurter Zeitung vom 21. X. 32.)

[78]) Vgl. August Faust, Der dichterische Ausdruck mystischer Religiosität bei R. M. Rilke (Logos XI, S. 236 ff.).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0048
gefördert durch die DFG

schiedenen Sachreihen entlehnt sind, werden durch das Konvergieren ihrer Wirkungen das Bewußtsein genau auf den Punkt lenken können, an dem eine bestimmte Intuition erreichbar wird."

In diesem Zusammenhang, daß das Unendliche (Gott) nicht „an Bild und Gebärde" gebunden, nicht in dem oder jenen gesucht werden dürfe, sondern in allem und jedem gegenwärtig sei, findet Rilke das Wort: „Alle, welche Dich suchen, versuchen Dich"[79]). Denn Gott ist nichts anderes als das „wunderbare Spiel der Kräfte", die „dienend durch die Dinge gehen", die in allem waltende All-Gesetzlichkeit. So hat das „Versuchen" im angeführten Wort den sprachlich nicht völlig einwandfreien Doppelsinn: es bezeichnet ein Ver-suchen, ein Suchen, wo nichts zu suchen ist, ein Irregehen aus Irresein; und auch ein Versuchen als Irreleitenwollen der göttlichen Kräfte, die aus der Un-scheinbarkeit des Gesetzes zur Scheinbarkeit des Wunders verführt werden sollen.

Das einander Jagen und Verjagen der Bilder dient also der Entschränkung des Blicks und steht damit in Gegenbewegung zur Neigung des Lebens auch im Dichter, Halt am Endlichen, an einer doch immer äußeren Lebenshabe, an einem immer nur vermeintlichen Besitze zu gewinnen[80]). Aus dieser gerade von Rilke tief gefühlten und durchlittenen Zweideutigkeit der menschlich-dichterischen Existenz, trat ihm denn auch eigentlich die Möglichkeit doppelsinniger Sprachbehandlung entscheidend entgegen. Ist doch der Dichter selbst die leibhafte Metamorphose, wie er die Eigensucht, die dumpfe Mühsal, die enge Gebundenheit seines Menschenlebens in die hohe, weite, freie Lebendigkeit seines Gedichtes aufhebt. Das Mirakel dieser dichterischen Transsubstantiation hat Rilke immer wieder in Sinnbildern wie der „Erblindenden", der „Rosenschale" und vielen anderen verherrlicht. Von hier aus dringt dann — etwa im „Schwan"[81]) das Wunder der Verwandlung in den Vorgang der Sprachbildung selbst ein.

In den Fluß der schöpferischen Bewegung gelangt der Dichter nur durch eine im Sinne der Mystik verstandene Gelassenheit, die sich von dem „Grund, auf dem wir täglich stehn", in den Abgrund des Unendlichen loszulassen wagt. Denn zwar möchte das „Nichtmehr*fassen*" jenes Grunds zunächst, in der ersten Bildebene, nur wie das factum brutum des T o d e s, als Verlust der sinnlichen Lebensbasis erscheinen. Aber als S t e r b e n ist es mehr — wird es zum höchsten Lebensphänomen vergeistigt: zum willigen Fahrenlassen der Faßlichkeiten, aus deren Schranken das Leben in seine wahre Freiheit entgleitet. Der Schwan überwindet im „*Sich-Niederlassen*" ins Ungesicherte der Was-

---

[79]) W. II, 244 f.
[80]) W. II, 263 f.
[81]) W. III. 51.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0049
gefördert durch die DFG

ser, im Hinter-sich-lassen der zerteilten Fluten den „ungeschaffenen Gang", den auch der Dichter als ein „Ungeschickter des Lebens"[82]) im täglichen Umgang an sich hat; im heimischen Elemente erreicht er die Ruhe königlicher, mündiger *„Gelassenheit"*, in die die Angst des Lebens vor seiner letzten „Aufgabe" umschlägt: und dieser Übergang in eine höchste, perfekte, eigenste Lebenszuständlichkeit ist auch in sprachlicher Wendung durch die Umbiegung des Wandelworts „lassen" in das Eigenschaftswort „gelassen" verwirklicht.

Aber diese Angst steht immer im Eingang vor dem hohen Gleichmut des Sterbenkönnens[83]), des Aufgehens im Unbedingten, das im Leben selber erfolgen muß und das den Dichter zum Dichter macht: „alles unbegehrend immer hinzulassen"[84]) ... non vi si pensa quanto sangue costa[85]). Im echten Dulden und letzten Verzichten wird alles Endliche ins Unendliche zurückgegeben und zurückgenommen — und so das Los der Endlichkeit erfüllt. *Γενόμενοι ζώειν ἐθέλουσι μόρους τ' ἔχειν, μᾶλλον δὲ ἀναπαύεσθαι:* ins Werden geraten, nehmen sie auf sich, zu leben und den Tod erlost zu haben — vielmehr zur Ruhe zu kehren. Die höchste Leistung dessen, was man Leben nennt, ist der Tod: *τῷ οὖν τόξῳ ὄνομα βίος, ἔργον δὲ θάνατος*[87]).

Wie sollten wir nicht mit der dialektischen Verschlungenheit von Leben und Tod in die Sphäre von Heraklit gelangen? So leuchtet auch hier das alte Ursymbol der Flamme auf[88]), in dessen Zeichen von Heraklit bis zu Goethe und Nietzsche das Stirb und Werde begriffen ward. Und so treten wir nun auch in den Heraklitischen Zirkel einer inneren Gegenwendigkeit der Worte, in denen jene Dialektik zur Sprache kommt. Ja, Rilke führt seltsamerweise die Rechtfertigung des Leides als eines Prinzipes, das nicht nur zerstört, sondern heilt — Gott weidet alles Getier mit der Geißel[89]) —, an „demselben" Worte wie Heraklit durch — an „Bogen", so daß hier leise der Gedanke an den Regenbogen des Friedens den von dem Bogen des Krieges durchklingt:

Und Gott befiehlt mir, daß ich schriebe:
Den Königen sei Grausamkeit.

---

[82]) Rilke, Briefe 02/06, S. 121.

[83]) Vgl. W. III, 317.

[84]) W. III, 232.

[85]) Michelangelo. Rilke hat ihn zu übertragen versucht — aus tiefen Gründen, wie fern er auch der terribilità des *Bildners* stehen mochte.

[86]) Heraklit B 20, vgl. B 32, 62 (Diels).

[87]) B. 48.

[88]) W. III, 354. So ist auch für Valéry der Tanz als der reine „Vorgang der Verwandlungen" des Lebens — Flamme. (Eupalinos, in der Rilkeschen Übertragung S. 39, 50 ff.)

[89]) Heraklit B 11.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0050
gefördert durch die DFG

Sie ist der Engel vor der Liebe,
und ohne diesen *Bogen* bliebe
mir keine Brücke in die Zeit[90]).

Die Aufgabe von Lebensgenuß und -Besitz steht mit den Aufgaben, mit der Berufung des Künstlers in innigstem Bezug. Diese Berufung liegt in dem Ruf der Welt an den Dichter. Nicht nur der Dichter — so sahen wir — ringt um die Seele der Dinge, deren er — in Angst, zu den fortgeworfenen, nicht eingefügten Steinen zu gehören[91]) — nicht mehr so gewiß ist wie einst es Goethe noch war. Sondern auch die Dinge selber — oder doch ein Kreis irdischer Dinge — werben um ihn. Die in ihnen lebendigen Kräfte wollen in ihm und können nur durch ihn — nur in seiner schöpferischen Spiegelung — Da-sein gewinnen. Die Gedichte, vollkommen geglückte, das reine Dasein verkündende, „englische" Wesen[92]) sind

„Spiegel, die die entströmte eigene Schönheit
Wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz"[93]).

Die Doppelbewegung der Kunst, die Einheit von Einkehr und Auskehr, Rezeption und Produktion lebt in dem Doppelsinn des „Wiederschöpfens". Das Seiende holt sich selbst aus dem Zerfließen und der Erschöpfung des Vergehens zurück — aber nicht in die alte, rauhe und vergängliche Lebensform, sondern in eine verklärte, ewige und milde[94]), die in der Wiederaufnahme der Schöpfung zustande kommt.

In des Dichters schöpferischer Repräsentation ist bis in den Tod hinein „diese ganze Weite" aufgehoben, die immer „zu ihm will und um ihn wirbt"[95]). Diese selbstlose Hingabe und diese vorbehaltlose Aufnahme der Welt sind Eins: in der Vision des Dichters — herabgestiegen in seiner Augen „welt- und erdgemäß Organ" — gewinnen die „blinden Dinge" ihr Gesicht, ihr *εἶδος*. Nur in seinem Gesicht tritt ihr Wesen völlig zutage. Und nur in der sprachlichen Manifestation dieses Wesens ist die dichterische Sehgabe ausgesprochen da. (*Οὐ γὰρ ἄνευ τοῦ ἔοντος, ἐν ὤι πεφατισμένον ἐστίν, εὑρήσεις τὸ νοεῖν.*) Er ist das Gesicht dieser Welt. Wie sie — verwandelt — ganz in dies Gesicht eingeht, so geht er — gewandelt — ganz darin auf. Diese Zwei-Einheit kann nur in Worten, die nach zwei Seiten deuten, ausdrücklich werden.

---

[90]) W. II, 213. In den Sonetten (W. III, 353) ist das Töten als „eine Gestalt unseres wandernden Trauerns" noch vorbehaltloser und gefaßter in sein Recht gestellt.

[91]) Aus einem Briefe an Frau Andreas-Salomé: in deren Rilke-Buch, S. 54.

[92]) Briefe 1907/14, S. 74. W. III 315.

[93]) W. III, 265.

[94]) W. III, 321.

[95]) W. III, 30.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0051
gefördert durch die DFG

Das geschieht z. B. im „Tod des Dichters“[96]), wo gerade jenes Wort „*Gesicht*“ als Bindeglied dient: „Diese Tiefen, diese Wiesen und diese Wasser waren sein Gesicht“[96a]). Aus weltlicher Verhaftung, „aus Besitz und Zeit“[97]) ist er zur Inständigkeit einer Armut „erstarkt“[97]), die „unbegehrend“[98]), „sanft und ohne Gier“[99]), anspruchslos jedem Anspruch erschlossen, die Dinge erst wahrhaft zu Erschließung und Ausspruch ihres eigentümlichen Wesens bringt[100]). Was er im Leben nicht — vorübergehend — „anhielt“: in Gesicht und Gedicht hält er es wahrhaft fest[101]). Indem er immer „von sich fortsieht“[102]), indem er sich völlig — unter Aufhebung jeder eigenen Ansicht[103]) — in die Dinge versieht, hat sein Angesicht aufgehört, sich „noch immer störend von den Dingen abzuheben“[104]). Welt- und Menschengesicht sind so ineinander geschmiegt und verschmolzen, daß bei der Todestrennung, in der die Welt an das „teilnahmslose Jahr“ zurückfällt, vom Dichter nur die Maske übrig bleibt, das leere *πρόσωπον*, das nichts mehr hält und nichts mehr birgt. Der Tod reißt die Welt so grausam vom Geflecht der dichterischen Sinne los, daß es nun „zart und offen wie die Innenseite von einer Frucht“ an der Luft zu verderben scheint. (Dieser Dichter, er ist wie ein Bruder Cézannes, dessen Augen sich am „Motiv“ so festsogen, daß beim Versuch sie loszureißen ihm war, als müßten sie bluten[105]). — Zugleich ist dieses sterbende, grausam von den Dingen gelöste Gesicht eben das sterbliche Antlitz, das die Mitlebenden — sie „wußten nicht, wie sehr er Eines war mit allem diesen“ — für das eigentliche und einzige hielten.

---

[96]) W. III, 30. Vgl. W. III, 463: „Zu der Zeichnung John Keats im Tode darstellend.“ — Ähnlich spricht auch das Sonett (W. III, 318) von des Dichters „weiter Natur“ in dem doppelten Sinne, der etwa dem Wort repräsentieren zukommt: die Eigennatur, die der Künstler darstellt, und die unendliche Natur, die er schöpferisch vorstellt, sind in seiner großen Offenheit ineinander aufgegangen.

[96a]) W. III, 30. — Auch das Gedicht „Der Magier“ (W. III, 431) zeigt, wie in Kraft der Beschwörung das Gesicht, das der Zauberer den „blinden“ Dingen *gibt,* sich mit dem Gesicht, mit dem Hinblick „deckt“, worein er die Dinge *nimmt* und worin er sich ihnen doch auch hingibt:

> ... sein *Gesicht* wie mit gedeckten Zeigern
> hat Mitternacht. Gebunden ist auch er.

[97]) W. II, 291.

[98]) W. III, 231.

[99]) W. III, 63.

[100]) Vgl. W. II, 264.

[101]) Vgl. W. III, 433.

[102]) Briefe 1889/02 S. 95 f.

[103]) Walzel hat einmal darauf aufmerksam gemacht, wie im „Panther“ (W. III 44) das „Vorübergehen“ der Gitterstäbe ganz aus der Perspektive des Tieres verstanden ist.

[104]) W. II, 56.

[105]) Vgl. Gasquet, Cézanne (deutsche Ausgabe), S. 75, 104.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0052
gefördert durch die DFG

Es ist die Maske, hinter der sich nur deshalb nichts verbirgt, weil der Dichter nichts für sich behielt von seinem Vermögen, das sein Wesen war — und mit dem er die Dinge, an die er sich verausgabte, reich und herrlich gemacht hat[106]). Am Lied vergehend — ist er im Lied gerettet. Dafür eben steht im Stundenbuch das Bild des singenden Heiligen Franziskus und in den Sonetten das des heiligen Sängers Orpheus.

Wie also der Dichter im Menschen für die gewöhnlichen Augen hinter die Maske seines leibhaften Gesichtes zurücktritt, so der Mensch im Dichter hinter die großschauende Maske der Dichtung. Rilke hat schon in den Neuen Gedichten für dies Verhältnis das Symbol der Rose gewählt, die alle Einflüsse der Welt in sich aufgesogen, „in eine Handvoll Inneres" verwandelt hat und nun — groß offen — diese ganze Natur in ihr sorglos bloßlegt und hinhält[107]). In der Spätzeit handelt ein ganzes französisches Versbuch von ihr und ihrem Dufte: chose, qui se contient infiniment et qui infiniment se répand; ineffable accord du néant et de l'être[108]). Ihre Blütenblätter sind Blätter eines magischen Buches[109]), in denen das Geheimnis eines träumenden Inneren zugleich mit dem texte des choses[110]) a l s Geheimnis verlautet ist; sie sind Augenlider, die ein Inneres, das sich doch selber ganz zu wacher Form entäußert, in seinem schöpferischen Traumgrund schützen[111]). Und so sind mit diesen verhüllend enthüllenden Blättern des Rosenkonvolutes, mit diesen Lidern, die ein Nichts im Schlafe decken, die Lieder gemeint, in denen die Existenz des Dichters gesammelt „erscheint". Ganz leise — kaum gewußt und gewollt — wirkt im Grabspruch Rilkes der Gleichklang und also die gleiche Anmutung von Lid und Lied auf uns ein, als wollte sie (in

---

[106]) W. III, 53.

[107]) W. III, 110 ff. — Wie so die Welt in der Verdichtung (der Rosenschale) repräsentiert ist, hat sie eine innerlichere Seinsweise empfangen, sie ist in die Sprache des Menschen verwandelt. Das Gedicht selber bewährt diese Verwandlungskraft, die es preist; es bildet den Vorgang der Verinnerlichung selber der Sprache ein. So z. B.: „ein Gefühl entsteht, weil Blütenblätter Blütenblätter *rühren*". Indem das Wort „rühren" die Bedeutung der leiblichen Berührung mit der der seelischen Affektion verbindet und so beide in Einem zur Geltung bringt, ist in ihm selbst jene Verseelung, von der die Rede ist, im Schwange.

[108]) Roses, S. 13; 33.

[109]) Ebenda, S. 12; 28.

[110]) Ebenda, S. 16.

[111]) Was für den Künstler gilt, gilt — mutatis mutandis — auch von seinen Gestalten: ergreift die Verwandlung der Kunst doch Künstler wie Vorwurf. So zeigen die Teppiche der Dame à la Licorne Bilder, „die alles p r e i s e n und nichts p r e i s g e b e n". (W. V, 157.) — Es ist auch hier, als solle die lautliche *Ähnlichkeit* beider Worte ihre sprachliche *Verwandtschaft* beweisen; und als solle diese die sachliche *Deckung* unterstreichen, die zwischen preisen und preisgeben — nur eben für die Kunst nicht — bestünde.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0053
gefördert durch die DFG

seelischen Gründen, denen das Wort noch die Realität *ist*, die es *meint*) uns überreden, die Symbolik in eine Identität umzudeuten: als lägen hier nicht zwei verschiedene Worte vor, sondern nur eines, dessen ganz verschiedene Bedeutungen doch insgeheim übereinkämen:

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern[112]).

Der Dichter kommt, indem er rückhaltlos in das Werk herausgetreten ist, in ihm zu sich selbst: er ist in seinem Wesen hier erschlossen und beschlossen — wie in einer Art Apotheose dem Blick der Menschen zugleich offenbart und entzogen. Dilthey hat das für den Musiker so formuliert: „Da ist keine Zwiefachheit von Erlebnis und Musik, keine doppelte Welt, kein Hinübertragen von der einen in die andere. Das Genie ist eben das Leben in der Tonsphäre, als wäre sie allein da, ein Vergessen jedes Schicksals und Leides in der Tonwelt, und doch so, daß alles dieses darin ist[113]).

Die Verwandlung, die so im Dichter geschieht und die natürlich als Vorgang eins und unteilbar ist, läßt doch zwei Aspekte zu: sie ist die Umsetzung des schweren Lebens in die geglückte und beglückende Schwebe sprachlicher Idealität — und sie ist die Ein-bildung des relativ Formlosen in streng erarbeitete Sprachform.

Das hohe Glück des Liedes hebt sich immer über der Schwere eines Verlustes und Verzichtes: die Rose des Gedichts, dieser „Leib aus nichts als Glanz“ ist es doch, qui infiniment possède la perte —

Qu'est-ce en somme la rose
que la fête d'un fruit perdu?[114]).

Unruhe und Jammer der irdischen Tage ist hier zu stiller Feier und Ordnung gediehen. Die Stimme der Klage verklärt sich „im Raum der Rühmung“ zum ungetrübten Sternbild der Dichtung[115]). Dinge, „wirkliche stille Dinge, die zu schaffen Heiterkeit und Freiheit ist und von denen, wenn sie sind, Beruhigung ausgeht“, aber solche Dinge nun aus A n g s t zu schaffen: das war Rilke von jeher als Auftrag des Dichters erschienen[116]).

Diese Angst — wir sahen es — ist nicht nur das „Entsetzen vor alledem, was wie in einer unsäglichen Verwirrung Leben heißt“[117]): sie ist vor allem auch die Angst der Hingabe des endlichen, schrecklich bedingten Lebens an das Unendliche, bedingend-Unbedingte, an jedes voll-

---

[112]) Grabspruch; vgl. auch Erzählungen aus der Frühzeit, S. 462 ff. und Carnet de poche, S. 23: Rose — sommeil de personne sous tant de paupières.

[113]) Dilthey, Schriften VII, 222.

[114]) Carnet de poche, S. 46.

[115]) W. III, 320.

[116]) Brief an Frau Andreas-Salomé in deren Rilkebuch S. 32 f.; vgl. noch etwa einen Brief von 1919 (Briefe an eine junge Frau, S. 5 ff.).

[117]) Briefe 1902/06, S. 97.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0054
gefördert durch die DFG

kommene, in sich gestillte Sein: an das der „Engel". „Ein jeder Engel ist schrecklich." „Ich verginge von seinem stärkeren Dasein"[118]). Und die Vollkommenheit des Schönen — gewonnen aus dem uns zugemessenen, heimischen „Streifen Fruchtlands zwischen Strom und Gestein"[119]), zwischen der unermeßlichen Urnatur in uns und um uns — dieses Schöne ist schon „des Schrecklichen Anfang": das Höchste, was menschliches Wesen noch zu fassen und gefaßt zu ertragen weiß[120]). Darum ist das Ansingen dieser „fast tödlichen Vögel der Seele"[121]) immer „gegen die Natur". Die Dichtung ist die „leidenschaftlichste Inversion"[122]) gegen die Strömung des um sich selbst besorgten Lebens, — der Dichter immer auf dem Wege zu einem höheren Dasein, gegen das er sich doch zugleich immer in der Abwehr verhält"[123]): sein H í n *weg,* sein Anruf ist immer voll *Hin* w é g[124]) — im dichterischen Leben selbst liegt diese kontroverse Betonung.

So ist denn das Dichtertum „reine Übersteigung"[125]) des endlichen Daseins — und doch auch „der Rückweg aus dem Unendlichen"[126]): gewillt, in der Ergriffenheit und auf dem Hintergrunde des „Übergroßen", Unsäglichen ein Äußerstes an Sagbarmachung zu leisten, ein Endliches vollendlich zu ergreifen[127]) und so zu verherrlichen.

Der Leier Gitter zwängt ihm nicht die Hände.
Und er gehorcht, indem er *überschreitet*[127a]).

Der Dichter schreitet über den Raum des Irdischen hinaus ins Reich der Mütter. Er „überschreitet" damit menschliches Maß. Aber „der Leier Gitter" bedeutet ein Gesetz anderer Ordnung als üblich ist unter Menschen. Indem es der Dichter befolgt, bringt er noch ins Maßlose Maß. In dieser Transzendenz ist die Überschreitung der menschlichen Normen gesühnt.

Nur aus solcher Erhebung des Schweren über sich selbst kann das Gedicht seine erhabene Leichtigkeit bekommen. Im Tale der Klage entspringt der „tragende Strom" der Freude[128]). Denn in der Innerlichkeit des Sprachlebens erfahren die Dinge mehr als nur ihre V e r e w i g u n g

---

[118]) W. III, 259; vgl. 264.
[119]) W. III, 268.
[120]) W. III, 259.
[121]) W. III, 264.
[122]) Briefe 1907/14, S. 111.
[123]) W. III, 259 u. ö.
[124]) W. III, 292.
[125]) W. III, 313.
[126]) Briefe 1907/14, S. 111.
[127]) W. III, 298 ff.
[127a]) W. III, 317.
[128]) W. III, 308.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0055
gefördert durch die DFG

zu bleibender, d. h. immer neu erfühlbarer Gestalt — wie in der bildenden Kunst. Das wurzelhafte Einverständnis, das aus dem Grunde des Seienden aufkommt — dies Einverständnis mit allem was ist, auch in der Nichtigkeit seines vergänglichen Seins — führt in der Sprache zu einer Verherrlichung, die das Endliche nicht nur „zur allgemeinen Weihe" ruft, sondern zugleich „heiligt *und feiert*"[129]: wobei „Feier" einmal den Sabbat, das vollkommene Ruhen vom Werden und Vergehen — und doch auch, auf einer höheren Stufe der Wieder-holung, Ruhm und Preis des Irdischen bedeuten soll (ein schon bei Hölderlin[130]) ebenso ausgewerteter doppelter Wortsinn.) Wie nur der, dem schließlich der preisende Laut gelingt, der Erde Verluste wahrhaft zu kennen vermag[131]) — so ist doch auch umgekehrt noch das zärtlichste Wort, mit dem der Dichter die Dinge benennt, „le moule d'un cri"[132]), „geschliffenes Urleid"[133]). „Die Entwicklung wird immer die sein, daß man sich die Sprache voller, dichter, fester macht (schwerer), und dies hat dann freilich nur Sinn für einen, der sicher ist, daß auch der Schrei in ihm unablässig, unaufhaltsam zunimmt, so daß er später, unter dem Druck unzähliger Atmosphären, aus allen Poren des fast undurchdringlichen Mediums gleichmäßig austritt"[134]).

Von doppelsinnigen Sprachwendungen noch abgesehen, hat der Dichter für diese Verklärung der Schmerzen in die glückliche Gelöstheit eines reinen Ausdrucks manches Sinnbild in Dingen gefunden, denen eine gewisse Doppelbodigkeit der Existenz oder eine gewisse Doppeldeutigkeit von Wesen und Anspruch eignet. — Vielleicht kommt dieser Wechsel des Bedeutungstones nie stiller und zarter zu Worte als in dem schon erwähnten Sonett (W. III, 318), das des Dichters milde Magie aus seiner weiten, nicht nur dem Hiesigen vertrauten Natur herleitet:

Kundiger böge die Zweige der Weiden,
wer die Wurzeln der Weiden erfuhr.

Es ist nicht gleichgültig, was hier als ὕλη, als Stoff weltlicher Hantierung erscheint: das Holz der Trauerweide. Aus dem Holz des Lebensleides wird die Flöte des Liedes geschnitten: des aus Qual und Dunkel glücklich zur Reife gediehenen Sanges, in dem am Ende „die Wurzel Gott" Frucht getragen haben wird[135]).

Zu dieser Mühsal des Lebens gehört nun aber für den Dichter die des Schaffens und seiner ungeheuren Beanspruchung mit. Dies läßt das

---

[129]) W. III, 331.
[130]) Hölderlin, W. III, 260 f. (Hellingrath) u. ö.
[131]) W. III, 342.
[132]) Carnet, S. 44 siehe schon Briefe und Tagebücher 1899/1902, S. 300.
[133]) W. III, 305.
[134]) Rilke, Briefe 1907/14, S. 145.
[135]) Vgl. W. II, 197.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0056
gefördert durch die DFG

zweite Moment der Verwandlung, das der Formgebung, in den Vordergrund treten. Freilich wächst das Werk zutiefst aus der Kraft „jener gewaltigen Spannungen des inneren Erlebens, über die niemand Macht hat“[136]) — aber seine Fassung gewinnt es doch immer nur aus unermüdlicher Arbeit.

Es ist in der Schule der französischen Kunst, zuvörderst bei Rodin, daß Rilke die Ansprüche kennen lernte, die eine volle und genaue Realisierung der Dinge im Medium der Kunst stellt. Die immer wiederholte Mahnung des alten Meisters war das travailler; und perfection c'est travail[137]) kann als Motto über dem Werke Valérys stehen, der letzten schicksalhaften Begegnung für Rilke. Von Flaubert an mißtrauen sie alle der bloßen Inspiration, fordern die Bereitschaft in hartnäckiger Bereitung, in harter Disziplin, ja — wollen die Kunst lieber als fabrication denn als reine Gunst verstehen. Des greisen Goethe nicht mehr nur naturhaft quellende, sondern vorsätzlich bewußte Produktion, Hölderlins *μηχανή* — ein Handwerk, das die Nüchternheit in der Begeisterung wahrt — dies wurde so auch zur Sache des anfänglich vom Strom der Gefühle und Bilder sanft gewiegten und dahingetragenen Rilke: der Dichter strebt,

> ... hart sich in die Worte zu *verwandeln,*
> wie sich der Steinmetz einer Kathedrale
> verbissen *umsetzt* in des Steines Gleichmut[138]).

Das Werk wird gerade deshalb als Segen und Wunder kniend empfangen[139]), weil es aus solcher Fragwürdigkeit des Lebens und solcher schweren Berechnung des Schaffens in solcher Fraglosigkeit und heiteren Fülle erblüht.

Alle diese Problematik, die den Untergrund für das immer auch wieder problematische Gelingen dieser Unfraglichkeit des Werkes bildet, gehört gerade dem menschlichen Dasein an, während Blume und Gott — das schlichte und das höchste Dasein — das Universum mühelos, durch keinen Zwiespalt gehemmt, repräsentieren:

> Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
> Wann aber sind wir?[140]).

---

[136]) Rilke, Briefe 1907/14, S. 165.

[137]) Valéry, Littérature, p. 48.

[138]) W. II, 342.

[139]) Vgl. z. B. Valérys Palme bei Rilke W. VI, 335.

[140]) W. III, 315. Man sehe auch die französischen Verse:

> Ce n'est pas travailler que d'être
> une rose, dirait on.
> Dieu en regardant par la fenêtre
> fait la maison.

So auch das Gedicht Vieillir im Carnet, S. 35.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0057
gefördert durch die DFG

Und alle diese Problematik mußte in Erinnerung gebracht und muß in Rechnung gestellt werden, wenn man hinter die Kulissen einiger der beschwingtesten Gedichte schauen will, in denen Rilke den dunklen Wunsch der Dinge: „alles will schweben“ — gewährt[141]).

Die Wendung, die so in das Sein der Dinge kommt, findet sprachlich mittelbaren Ausdruck in Bildern; unmittelbaren aber in amphibolischen Wendungen wie in dem Preis der „antikischen Sarkophage,

die das fröhliche Wasser römischer Tage
als ein *wandelndes* Lied durchfließt.“

Das Wasser *wandelt* das Schweigen des Todes, den die Brunnensärge beherbergt hatten, in das Lied *um,* das sie lebendig *durchwandelt*[142]).

So steht denn auch ein großes und schweres Dunkel hinter einem Sonette, das zunächst als ein holdester, ganz lichter Frühlingsscherz entgegentritt.

Frühling ist wiedergekommen. Die Erde
ist wie ein Kind, das Gedichte weiß;
viele, o viele ... Für die Beschwerde
langen Lernens bekommt sie den Preis.

Streng war ihr Lehrer. Wir mochten das Weiße
an dem Barte des alten Manns.
Nun, wie das Grüne, das Blaue heiße,
dürfen wir fragen: sie kanns, sie kanns!

Erde, die frei hat, du glückliche, spiele
nun mit den Kindern. Wir wollen dich fangen,
fröhliche Erde. Dem Frohsten gelingts.

O, was der Lehrer sie lehrte, das Viele,
und was gedruckt steht in Wurzeln und langen
schwierigen Stämmen: sie singts, sie singts![143])

[141]) W. III, 357. — Es darf auch hier an Kafka erinnert werden, in dessen künstlerisches Wollen freilich ein Zug von unweltlichem Nihilismus einging, der Rilkes Weltbejahung fremd war. Aber auch bei Kafka als wichtigstes Anliegen „der Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen (und ... schriftlich die Anderen von ihr überzeugen zu können), in der das Leben zwar sein natürliches schweres Fallen und Steigen bewahre, aber gleichzeitig mit nicht minderer Deutlichkeit als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben erkannt werde.“ (Prosa aus dem Nachlaß, S. 215.) — Übrigens hat Kafka aus sich in der kleinen Erzählung „Ein Traum“ den Knabentraum Rilkes gestaltet, von dem Frau Andreas-Salomé (S. 14) berichtet, und in dem die eingeborene Todesbestimmtheit des Lebens schon dem Kinde als grausiger Alpdruck aufliegt.

[142]) W. III, 322. Das Sonett S. 358 formt dies Brunnenmotiv um, ohne seinen Gedanken wesentlich zu verändern. Es ist schon in den Neuen Gedichten (W. III, 50) angeschlagen.

[143]) W. III, 333.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0058
gefördert durch die
DFG

Hier scheint sich zunächst nichts als eine übermütige Neigung, die Dinge auf den Kopf zu stellen, ausgetummelt zu haben. Nicht wie sonst in der Dichtung werden derivierte Bildungsgegebenheiten auf Urphänomene zurückgeführt — das Umgekehrte geschieht. Die Erde wird in dieser Schelmerei zum Kind, das Lehre und Prüfung des strengen Schulmeisters Winter bestanden hat. Und so werden denn auch die einzelnen Worte für diesen Zustand nicht in ihrem ursprünglichen Sinne gebraucht — wie sie sinnliches Wachstum bezeichnen — sondern in der unlebendigen, terminologisch festen Bedeutung des Wissenschaftsbetriebes; freilich nicht, ohne daß nun doch heimlich auf unser Wissen vom eigentlichen und für das Verständnis auch hier noch konstitutiven Sinne spekuliert würde.

Aber auch dieser Lerchenjubel hebt sich über dem Grund der ernsten Erfahrung des Dichters. Auch dies Gedicht ist Sinngedicht, Sinnbild für die dichterische Bewegung. Rilke hat an sich selbst erfahren, wie die Poesie ihre Freiheit, ihre helle Leichtigkeit, ihre Selbstverständlichkeit des Schenkens oft gerade den Prüfungen des Lebens, dem duldend-geduldigen Ausharren in langer, unfruchtbarer Erstarrung zu danken hat; und wie das scheinbar geschenkte strahlende Gelingen in Wahrheit erst aus Bindungen, Dunkel, Mühen, Grübeleien, Berechnungen erwächst. Diese Lieder der Erde, sie sind wie die Früchte (der dichterischen Arbeit), von denen es in der Porteuse de Fruits heißt:

> On vous a pensés là-bas, o fruits achevés,
> les hivers vous ont imaginés, calculés,
> dans les racines et sous l'écorce des troncs
> (à la lampe).
> Mais sans doute êtes vous plus beaux
> que tous ces projets, o vous, les oeuvres aimées[144]).

Der Vergleich mit den Rechenwurzeln in dem deutschen Sonett bedeutet also keine bloße geistreich spielende Willkür, er hat ein tiefes fundamentum in re. Er weist auf den Fonds von Mühsal und rationaler Erarbeitung hin, der die Voraussetzung einer gleichsam schenkend glücklichen Erfüllung ist, in der das Werk alle menschliche Arbeit überbietet. Der Doppelsinn, in dem hier „Stamm" und „Wurzel" gebraucht sind, dient dazu, das natürliche Geschehen menschlichem Tun enger zu verknüpfen und es der Sinnbildlichkeit für künstlerisches Schaffen zuzubereiten.

Der Magier des Wortes muß sein Meister sein. Denn es handelt sich nicht nur darum, dem Worte jene äußerste Feinheit zu geben, die auch die leisesten Übergänge festhält, ohne ihnen die schwimmende Zartheit

---

144) Carnet, S. 53.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0059
gefördert durch die DFG

momentanster Schattierung zu nehmen[145]) — eine Kunst der Bestimmtheit im Unbestimmten, die ja gerade von Rodin zu erlernen war. Diese Kunst schaffte dem Erlebnis auch des Flüchtigsten einen dauernden festen Raum, in dem es sich immer aufs neue erfüllen kann (und nur in solcher ständigen Wiederholbarkeit — und in ihren Grenzen — ist ja die (relative) Ewigkeit, der objektive Bestand und die allgemeine Geltung eines Werkes begründet[146]). — Mit der Zuwendung zu diesem Flüchtigsten wäre doch nur ein Sondervotum abgegeben, wenn nicht der Wandel im Seienden und seine Darstellung selber noch Vorstufe und Sinnbild für den Wandel des Seins bildete, der den eigentlichen Aktus der Kunst ausmacht — für die *μετάβασις* aus der dinglichen in die künstlerische Welt. In dieser schöpferischen Realisierung, in der Schaffung eines wahrhaften Äquivalentes der Dinge, nicht nur in der Nachbildung einer innerweltlichen Bewegung besteht denn auch die eigentlich künstlerische Substanz der Lehre Rodins[147]):

Jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts als den wendenden Punkt[148]).

Denn in der Wendung tritt das Gesetz der bildenden, nicht nur der gebildeten Natur hervor; ein Gesetz, das — für menschliche Blickweite — in der Kunst die letzte und höchste Probe besteht: das Vergehen alles Vergänglichen, um in höherer Form aufzuerstehen.

Unter dem Eindruck von Rodins großem Handwerkertum wird auch Rilke erst im eigentlichsten Sinne ein Arbeiter, der tiefer nach den Möglichkeiten und den Bedingungen seines Handwerkzeuges und Materiales forscht. Jetzt drängt es ihn nach einem „besseren Erkennen des inneren Lebens und Wollens, der Entwicklung und Vergangenheit" der Sprache[149]). In dieser Zeit — um 1903 — beginnt Rilkes Beschäftigung mit dem Grimmschen Wörterbuch. Jetzt wird er ähnlich wie etwa Valéry ein poeta philologus. Zu der sprachlichen Verfeinerung, die zarteste Züge mit darstellerischer Finesse herausholt, kommt nun eine solche Vertiefung der sprachlichen Erhellungskraft, daß mit der Apparenz der Dinge zugleich ihre Hintergründe und ihre Abgründe aufleuchten.

---

[145]) In dieser Funktion steht übrigens — wie alles Äußere hier einen tieferen Bezug hat — auch die Kleinschrift der Zeilenanfänge in Rilkes Gedichten. Sie ist ebenso symptomatisch wie die inverse Tatsache, daß George seine Verse — als geschlossene, sprachlich-rhythmische Einheiten — mit großen Anfangsbuchstaben einleitet, während er sonst ja fast nur kleine Lettern kennt.

[146]) Das hat Rilke selbst — in Abhebung gegen die natürliche Dinglichkeit — ausgeführt: Erzählungen aus der Frühzeit, S. 282.

[147]) Vgl. Briefe 1902/06, S. 112 u. ö.; auch Andreas-Salomé, Rilke, S. 17 f.

[148]) W. III, 354.

[149]) Briefe 1902/06, S. 120.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0060
gefördert durch die DFG

Gleichzeitig mit einer immer bewußteren und weiteren Auswertung sprachlichen Sinnes und Hintersinnes — und eng damit verbunden — setzt die systematische Nutzung des sprachlichen Doppelsinnes ein. Ist er doch das adäquate Ausdrucksmittel jenes erstrebten schöpferischen Wandels, in dem der Dichter das Werk der Schöpfung, erneut und erneuernd, aufnimmt und vornimmt. Diese Verwandlung spielt sich also in einem anderen „Medium" ab als in dem des innerzeitlichen Werdens: im ἄ-τοπον des ἐξαίφνης —, im Nu der schöpferischen Zeitigung, im „ewigen" Augenblick. „Das Wunder ist des Augenblicks Geschöpf." — Kassner, dessen dunkelgründig starkes Wirken eine eigene (philosophisch verstehende) Anaphora verdiente, hat das in eine beim jungen Rilke anknüpfende, gerade für den späteren Rilke maßgebliche Formulierung gebracht: „Echte Verwandlung greift das Sein ... an. Sie findet in der Ewigkeit statt, und diese Ewigkeit wiederum vermögen wir nicht anders zu fassen als in der Zeit, die zum Raum, oder im Raum, der zur Zeit geworden ist, denn für uns ist Ewigkeit nicht mehr der blanke Hintergrund des großen Seins, sondern Einheit von Sein und Bedeutung, oder, was dasselbe ist, verwandeltes Sein"[150]).

Kassner spricht hier von zwei Versen aus dem „Buch der Bilder"[151]):

Die Stunden rufen sich schlagend an,
und man sieht der Zeit auf den Grund.

Der Wandel — hier der von Zeit in Raum —, und vorläufig allein in Bild und Rhythmus gefaßt, geht später immer stärker in der eigentlichen Sprachsubstanz vor sich. Und zwar in beiden Richtungen, die Kassner vorsieht.

So kann es sein, daß der Dichter eine sehr verräumlichte Auffassung der Dinge wieder lebendig flüssig macht. In seinem belebenden Aufruf wächst durch eine im Unursprünglichen erstarrte Bedeutung eine andere, lebensvollere hindurch.

Schicksal, es mißt uns vielleicht mit des Seienden *Spanne,*
daß es uns fremd erscheint;
denk, wieviel *Spannen* allein vom Mädchen zum Manne,
wenn es ihn meidet und meint[152]).

Die unfaßbare Entfernung von Mensch zu Mensch wird zunächst scheinbar als Raumspanne zwischen ihnen verstanden und nach Spannen bemessen; bis dann an Stelle dieser Welt der extensio und distentio die innere Lebenswirklichkeit mit ihren unmeßbaren seelischen Spannungen und Verspannungen tritt. — Übrigens ist auch das *„meint"* ähnlich

150) Rudolf Kassner, Narziss (1928), S. 8 f.
151) Rilke, W. II, 40.
152) W. III, 365.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0061
gefördert durch die DFG

doppeldeutig: es bezeichnet zunächst in ziemlich abgeschliffener Weise eine Intention, die einen räumlichen Abstand geistig überbrückt. Aber diese Überbrückung hat zugleich den intensiveren Sinn einer existentiellen Einigung[153]). Die Widersprüchlichkeit zwischen Meiden und Meinen tritt erst dadurch empfindlich hervor, daß die alte Bedeutung von Meinen = Minnen durch die heute übliche hindurchblinkt — und also existentielle Abwendung und Zuneigung sich überkreuzen.

Aber Rilkes Sinn für die absolute Mission der Kunst, sein Wille zur Verewigung des Zeitlichen findet die eigentliche Erfüllung, die stilistisch prägnante Verwirklichung notwendig in der anderen Richtung der Verwandlung: welche die ideelle Form des Zeitlichen in die ideelle Form des Raumhaften überführt. Nicht nur kommt nach dem Anspruch dieser magischen Sprachkunst die Sache selbst als Eigenwesen in der Dichtung derart zu Wort, daß sie darin als in einem neuen Seinsmedium leibhaft neu präsent ist und west. Nicht nur also findet zeitliches Vergehen in Gestalt sprachlicher Bedeutungen unvergänglichen Ausdruck, — sondern es selbst nimmt in der Sprache Gestalt an. Die Dichtung vollzieht in ihrem eigenen Sprachraum das Vergehen des Vergehens nicht nur in Wortgestalt, sondern in gestalthaftes Wort: „Selbst das Vergessen hat noch Gestalt in dem bleibenden Reich der Verwandlung“[154]).

In diesem Sinne sind z. B. die Verse *„Musik“*[154a]) zu lesen, die freilich in gewisser Weise auch jene Rückwendung von der plastischen zur musikalischen Gesinnung bezeichnen, die Rilke zuletzt vollzog. Verse, die überdies in der für Rilke so charakteristischen Tendenz stehen, die sinnlichen Trennungen des Lebens als belanglos vor einer letzten übersinnlichen Einheit erscheinen zu lassen. Mit unseren Sinnen fangen wir wie mit Schalen etwas von dem Überfluß des Seienden auf, trennen und benennen es so, wie es uns zu-fällt, und lassen unendlich viel Anderes unaufgenommen und namenlos vorübergehen. Die synästhetischen Ausdrücke der Sprache zeigen die Möglichkeit einer Vertauschung der Relationen zwischen Organ und Reiz auf: wie strahlend „helle“ Farben — etymologisch verstanden — „hallen“, so mag sein, daß „irgendwo dies Licht in Ohren fällt als fernes Klingen“; und umgekehrt, „was hier Ohr ist..., ist irgendwo auch Auge“: „Töne strahlen“.

---

153) So auch gleich darauf (W. III, 366):

Welchem der Dinge Du auch im Innern geeint bist,
. . . . . .
fühl, daß der ganze, der rühmliche Teppich *gemeint* ist.

154) Aus der Widmung in Carossas Exemplar der „Duineser Elegien“: Inselschiff 1933, S. 139.

154a) Inselschiff 1932, S. 154 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0062
gefördert durch die DFG

Mit dem Worte vom strahlenden Ton ist nun nicht nur ein Übergang vom Akustischen ins Optische erreicht, sondern eben dadurch auch ein Umschlag vom Werden ins Sein vorbereitet. Denn das Optische muß ja als Ursprungsbereich des Gestalthaften gelten — „Tongestalten" der Musik, dies Wort bezeichnet einen sinngesetzlichen Zusammenhang im Hörfelde sub specie des Augenscheins, eines räumlichen Aufbaus:

> Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,
> baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus[155]).

„Irgendwo *steht* Musik", dem Vergehen enthoben: „senkrecht ... auf der Richtung vergehender Herzen"[156]). Die Dome der Musik wölben sich irgendwo im Idealen", im rein Gestaltlichen innerhalb eines „uns entwachsenen Herzraums"[156]), so wie man umgekehrt seit Schelling[157]) und Goethe von der Architektur als einer kristallisierten, gefrorenen Musik gesprochen hat[158]).

Das in unserer Empfindung noch einigermaßen neutrale Verbum „strahlen" geht damit in das räumlich bestimmte Substantivum „Strahl" über: „Musik ... Du Strahl." Aber der Strahl selbst, wenngleich er schon eindeutig im Visuellen beheimatet ist, steht hier nun doch wieder an der Grenze zwischen Bewegung und Ruhe. Und eben so ist er Sinnbild aller Musik, wie Musik selbst „flutend ... gesteigerte Gestalt" des Lebens ist. Bildet sich doch das Leben im Werden als einer *ἐπίδοσις εἰς αὐτὸ* seine geistige Substanz aus, eine werdende Ganzheit, die nur im Liede zu reiner Vollendung kommt.

Denn nur im Lied wird gegenüber dem immer zweckstrebig bewegten Leben ein Ruhen von allen Zwecken erreicht: „Einzig das Lied überm Land heiligt und feiert." Aus derselben Lebendigkeit gewonnen, dieselbe Lebenssubstanz bildend, spiegeln sich die Töne in sich selbst: „Du Strahl der fällt, du Ton der spiegelt." Sie fallen einander zu, so daß sie einander erwarten, ohne von einander etwas anderes erwarten zu müssen — als eben ihre Aufnahme und Ergänzung, wie es die Wasser eines Brunnenbeckens tun. So schafft der Strahl neu hinzukommender Töne in seiner Bewegung selbst mit an dem durch den eigenen „Zufluß

---

155) W. III, 351.

156) W. III, 472.

157) Schelling, Werke I, V, 593.

158) Beide Versionen bei Valéry im Cantique des Colonnes, im Paradoxe sur l'Architecte und im Eupalinos: nach diesem baut die Musik un édifice mobile in einem espace intelligible et changeant. — Es ist übrigens vielleicht erwähnenswert, daß auch Shelley gerade in einem Orpheusgedicht von den Tempeln spricht, die des Orpheus Gesang errichtet. Noch intimer ist die gedankliche Übereinstimmung mit Régniers Poète (Vestigia flammae, p. 215).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0063
gefördert durch die DFG

rein ergänzten“ ruhigen Spiegel „des Wassers, welches unten wartend stand, dem leise redenden entgegenschweigend“[159]).

Das Wort „Strahl“, in seinen Bedeutungen am Kreuzweg unserer Sinne und ein Angelpunkt zwischen Geschehen und Gestalt, gibt den ebenbürtigen sprachlichen Repräsentanten für die Verwandlung ab, die das Wunder der Musik ist — ein Wunder aber, das nicht nur thematisch behandelt, sondern in actu und damit als das Wunder aller Kunst sprachlich getätigt wird. In der Bewegung der Sprachkurve wird selber originär die Wandlung „beschrieben“, der Umschlag vollzogen, um den es geht. Das Wunder der Musik ist in der Dichtung nicht referiert, sondern transferiert. Der sich konsolidierende Vorgang der Musik ist selbst Sprache geworden.

Geht hier in der Bewegung der Sprache selbst ein äquivalenter Umschwung zu dem *vor*, dem das Gedicht *nach*geht (— und der verwehendes Tönen zur Gestalt der Musik fixiert —), so ist diese Ausformung — von seiten anderer Kunst her — noch reicher abgestuft in dem Sonette von der Tänzerin (W. III, 362) gestaltet. Seine Analyse soll den Beschluß dieser Untersuchung bilden, um daran eine subtilste Bewährung des Rilkeschen Verfahrens aufzuweisen; überhaupt aber, um zu zeigen, wie diese Gedichte das Wunder der künstlerischen Verwandlung bis ins kleinste rational durchdringen und herausarbeiten — während sie doch zugleich eine ganz ursprüngliche Intuition in einen sinnlich lebendigen, rein überzeugenden und warm beglückenden Eindruck überleiten. La pensée doit être cachée dans les vers comme la vertu nutritive dans un fruit. Un fruit est nourriture, mais il ne paraît que délice. On ne perçoit que du plaisir, mais on reçoit une substance. L'enchantement voile cette nourriture insensible qu'il conduit[160]). — Es wird nötig sein, das Sonett zuvörderst im ganzen zu geben:

---

[159]) Es ist damit auf einen Vers der „Römischen Fontäne“ aus den Neuen Gedichten (W. III, 79) zurückgegriffen. Auch sonst darf dies Gedicht („Musik“) auf dem Hintergrunde früheren Lebensausdruckes — etwa im „Stundenbuch“ — gesehen werden. Es kann die durch alle Epochen gehende letztliche Einheit im Rilkeschen Lebensgefühle bezeugen. Wie die Töne hier einander zufallen und sich zum Ganzen der Melodie ergänzen, so fallen auch diese Melodien selbst dem ewigen Urgrund zu, aus dem sie ursprünglich stammen und den sie doch immer neu „begründen“ müssen. Jedes vollendete Lied repräsentiert rein das unendliche Dasein. Aber nur in immer neuen Repräsentationen hat dieses Sein sich immer verjüngendes Leben. Gott ist Ahne und Erbe zugleich. So gibt das Lied — als eine endliche Form, das Unendliche zu fassen oder doch anzuzeigen —, ihm im doppelten Sinne Gehör: als ein „erkühnter Entwurf“, worin wir jenen „*erhorchen*“, der uns einst, „übersteigend“, „am Ende *erhört*“. (W. III, 369).

[160]) Valéry, Littérature, S. 17 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0064
gefördert durch die DFG

Tänzerin: o du Verlegung
alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar.
Und der Wirbel am Schluß, dieser Baum aus Bewegung,
nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?

Blühte nicht, daß ihn dein Schwingen von vorhin umschwärme,
plötzlich sein Wipfel von Stille? Und über ihr,
war sie nicht Sonne, war sie nicht Sommer, die Wärme,
diese unzählige Wärme aus dir?

Aber er trug auch, er trug, dein Baum der Ekstase.
Sind sie nicht seine ruhigen Früchte: der Krug,
reifend gestreift, und die gereiftere Vase?

Und in den Bildern: ist nicht die Zeichnung geblieben,
die deiner Braue dunkler Zug
rasch an die Wandung der eigenen Wendung geschrieben?

Das irdisch Vergängliche kommt hier zuerst durch den Tanz „in Form", der Tanz wandelt sich ins Bild, das Bild in Sprache: alle Metamorphosen des Lebens gehen zuletzt in der dichterischen ein und aus. — Wieviele Vorstufen diese Konzeption auch anderwärts haben mag — auch hier vor allem wieder bei Mallarmé[161]) und Valéry[162]) —: in ihrer Gesamtheit und in der kunstreichen, bis zum Eigensinn konsequenten sprachlichen Durchführung ist sie doch Rilkes Werk. Auch gegenüber der Ode on a Grecian Urn ist eben dies das entscheidend Neue, daß der unwirkliche Reigen auf der griechischen Vase von Keats das Leben nur im Zustand dialektischer Aufgehobenheit zeigt. Bei Rilke dagegen zeugt sich das in Tanz gebrachte Leben — wie es selbst schon bildhaft geworden ist — so auch selber sein in sich ruhendes Bild; und das Gedicht gibt diesen Übergang selbst. Krug und Vase mit den Figuren einer Tänzerin sind so sehr lebendige, ihr zugehörige Gestalt, daß sie nicht aus dem Kreisen der Töpferscheibe gemacht, sondern aus dem Kreisen des Tanzes selber erwachsen scheinen.

Form einer noch leiblichen Aktion — steht der Tanz zwischen reinem Formsein und sinnlichem Vergehen: alles Vergehen ist hier in Gang *verlegt*. Auch „Gang" ist noch Bewegtheit, aber in seiner substantivischen Fassung und knappen Lautform eigentümlich konsolidiert gegenüber dem sich verlierenden „Vergehen", das immer noch ein — wenn auch nominalisiertes — Geschehenswort ist. So entsteht der Eindruck einer Festigung, den das fixierende Wort Ver-legung noch unterstreicht.

161) Ballets in: Divagations.
162) L'âme et la danse.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0065
gefördert durch die DFG

Der Gang des Tanzes erscheint als Sicherung gegen das *Ver*gehen des Lebens[163]). Vergehen wird „dargebracht", zum Opfer gebracht: so vergeht es — im Sein. Das Leben bringt sich und sein eitles unfügsames Drängen zum Opfer, indem es sich im künstlerischen Gefüge verewigt. Kunst ist Opferdienst — des Dichters Herz „die vergängliche Kelter eines den Menschen unendlichen Weins"[164]).

So ist der Gang der Tänzerin Opfergang, in dem das Vergehen angehalten erscheint. Und nun geht das Schreiten zuletzt in einen stehenden Wirbel über, in dem der zeitliche Vorgang gewissermaßen auf dem Flecke bleibt — und in dem die Zeit als dauernder Besitz *„erschwungen"* ist: ein Wort, das die anfängliche Bewegung in sich aufnimmt und gewissermaßen kapitalisiert. Erschwungen aber ist „das Jahr": und das heißt nach der Genealogie dieses Wortes — eine lautere, eine blühende Gegenwart. Der Wirbel wird zum Baum mit Blüten der Stille. Aber diese Gegenwart bleibt noch dem Leibsein verhaftet, diese Blüten welken dahin. Diese Ekstase vergeht. Aus dem Mund der Tänzerin Athikte kommen bei Valéry Worte der Klage, die Rilke so übersetzt: „Zuflucht, Zuflucht, o meine Zuflucht, o Wirbel! — Ich war in Dir, o Bewegung, draußen, außerhalb aller Dinge..."[165])

Rilke führt über diesen Zusammenbruch hinaus. Das bewegte Bild wandelt sich ins Bild der Bewegung. „Er trug, dein Baum der Ekstase." Und in einer äußersten, doch nicht mehr befremdlichen Zumutung an die Sprache wird rein aus sprachlichem Stoff, ohne äußeren Vor-gang, der Tanz ins Bild umgesetzt. Aus den Blüten gehen als Früchte Krug und Vase hervor, derart, daß die ja immer noch hintergründlich bestimmende *Wendung* der Tänzerin um sie selbst die *Wandung* der Vase und des Kruges erzeugt. Wie „wenden" etymologisch wirklich Faktivum zu „winden" ist, „Wandung" aber ursprünglich auf „Windung" (durch Ruten) zurückgeht, so hat hier in der dichterischen Metamorphose die Wendung im Tanze für die Wandung der Gefäße aufzukommen; und das Kreisen der Tänzerin bringt es zu einer *Reife,* die sich in den *Reifen* der Gefäßwandung gewissermaßen bekundet, — so wie das Reifen der Bäume in ihren Jahresringen. Wie Vase und Krug so im Tanze „ge*streift*" werden, erscheint auch die Zahl der Streifen als Gradmesser der Reife.

---

[163]) Tanz holt nach Aussage eines anderen Sonettes (W. III, 327) — wiewohl selbst noch flüchtig — die Flüchtigkeit des Schmackes einer Frucht ein, der auf den Lippen vergeht. Lebt doch seine Köstlichkeit in dem Wesen der Mädchen, das — dem der Orange verwandt — Süße, in der sie ertrinken, sonst strenge verschließt und — wie die Orange — nur im Erglühen verrät. Aber im Tanz findet diese geheime Süße eine Form ihres Ausdrucks — gleichwie die Süße der Frucht im Schmacke hervortritt.

[164]) W. III, 319.

[165]) Rilke, Die Seele und der Tanz (Übersetzung nach Valéry, S. 62).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0066
gefördert durch die DFG

Und so wird schließlich noch der dunkle „Zug“ der Braue im Zug der raschen Bewegung unverwischbar an die Gefäßwand geschrieben: d. h. die bewegte Figur ist ganz und gar zur Figur der Bewegung geworden. Dies alles aber aus den Mitteln der Sprache, die sich damit als der eigentliche Ort der nicht nur geschilderten, sondern vorgeführten Verwandlung bezeugt.

Dergestalt erfüllt sich hier in paradigmatisch eindrucksvollster Form das Schöpfertum des Dichters, das niemals auf ein Vorgegebenes nur Bezug nimmt, sondern jeden wesentlichen Bezug als Aufgabe leistet. Es besteht auf sich selbst mit einer ganz unerhörten Unbedingtheit, die gewiß anfänglich — für den „unbefangenen“ Blick — etwas Gezwungenes hat, die aber doch — wenn man sich nur der Magie des schöpferischen Wortes gefangen gibt — einer eigenartig zwingenden Kraft nicht ermangelt. Was für den ersten Anschein bloß raffiniertes Spiel ist, zeigt sich vertiefter Deutung als eine entschiedenste Konsequenz der Lebenshaltung, die sich in der absoluten Kunst verräterisch offenbart — und die freilich vielleicht schon Zeugnis von gestern ist.

Aber was — geschichtlich aufs tiefste bedenklich — den Verfall menschlicher Bodenständigkeit verrät, ist für die Philosophie der Kunst ein unverächtlicher, ein wichtigster Index. Denn es zeigt — nochmals mit Werfel zu sprechen — den Künstler in der doppelsinnigen Alleinheit und All-einheit des Wesens auf, der er — unbehaust — ausgesetzt ist[166]). Je entschiedener sein Werk jeden im menschlichen Leben schon gelegten Grund verleugnet, um so eindeutiger führt es in jenen ontologischen Indifferenzpunkt zurück, von dem aus jedes Sein erst seine Grundlegung zu erfahren hat. So tritt in schöner Reinheit und gefährlicher Nacktheit zutage, was Kunst ist, wo sie nur noch in ihrem eigenen Vermögen Halt findet — und was also den künstlerischen Beitrag in aller Kunst eigentlichst ausmacht.

Indem der Künstler in die Rege des reinen Seinsvermögens, in die Vorweltlichkeit des Wesens zurückgeht, wird er frei, dies Wesen „von Kreis zu Kreisen“[167]) in immer höheren Formen leibhafter Erscheinung zu offenbaren — es aber auch und gerade in der Wärme sinnlichster Lebendigkeit verehrend zu ahnen. Es ist ja schon die Goethische Erfahrung: ins Jenseits des Entstandenen muß — sinken oder steigen, wer kraft „der höchsten Kunst, Magie der Weisen“, „den Schatz, das Schöne, heben will“. „Im ernsten Beinhaus“ wird der Blick des künstlerischen Adepten über die Vergänglichkeit menschlicher Bildungen hinweg

---

166) Diese Kraft zur künstlerischen Exponiertheit ist es denn auch, die Rilke am jungen Werfel bewunderte: Briefe 1907/14, S. 299.

167) Inselschiff 1930, S. 163: Aus dem Rilkeschen Nachlaß.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0067
gefördert durch die DFG

„an jenes (vorirdische) Meer entrückt, das flutend strömt gesteigerte Gestalten". In einer vergänglichen und noch in einer vergehenden Welt bleibt der Künstler mit dem, was er an Endlich-Flüchtigem verewigt, immer doch Zeuge, Bürge und Sachwalter des darin eingegangenen unvergänglichen, bildend unbegrenzten Wesens, das er „mit der und der Gestalt... gleichnishaft vorsichtig zu beweisen sucht"[167]): nicht bloß „ein Hiesiger" — bedeutet er mehr als nur einen Exponenten schon zerbrechender Bildung, schon verendender Zeit. — —

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0068
gefördert durch die
DFG

Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen französischen Ästhetik.

Von

Etienne Souriau.

I. Noch vor etwa dreißig Jahren wirkte für viele französische Philosophen und vor allem für die studierende Jugend jeder literarische Beigeschmack in der Philosophie abstoßend. So ist es heute nicht mehr. Nach einer offensichtlichen Feindschaft kann man, wie wir glauben, im gegenwärtigen französischen Denken eine fortschreitende Versöhnung zwischen Philosophie und Kunst beobachten. Nichts überzeugt hiervon mehr, als wenn man sein Augenmerk auf die Haltung der jungen Generation richtet. Ihr bedeutet die Beschäftigung mit der Philosophie weder den Verzicht auf die Kunst, noch auf den vertrauten Umgang mit der Literatur; vielmehr begegnet sie diesen beiden ganz im Gegenteil mit sichtbarer Achtung. Ein Verhältnis von neuer und kennzeichnender Bedeutung, das übrigens auf Gegenseitigkeit beruht; denn die Literatur ist heute mehr als je von ihrer Seite her merkbar beseelt von dem Wunsche nach Vertiefung und philosophischer Besinnung. Dies zu untersuchen gehört aber nicht mehr zu unserer Aufgabe.

Natürlich ist eine solche Lage dem allgemeinen Studium der Kunst und insbesondere der philosophischen Ästhetik günstig. Kann man aber darum im Augenblick von einer Renaissance der französischen Ästhetik sprechen? Dies Wort ist keineswegs am Platze; denn Untersuchungen solcher Art sind in Frankreich niemals völlig vernachlässigt worden, woran wir noch mit einigen Worten zu erinnern Gelegenheit haben werden. Auf jeden Fall zeigt sich aber auch hier ein neu erwachtes Interesse: das beweisen die Dissertationen, die über diesen Gegenstand erscheinen, die Fachprüfungen[1]), die sich an den Universitäten mehren; ferner die Aufsätze in den philosophischen Zeitschriften; und, als noch bedeutsameres Symptom, der Erfolg, den vom ersten Jahre ihres Bestehens ab die in Paris gegründete Gesellschaft für Ästhetik gefunden hat[2]), die unter dem

---

[1]) Ein Diplom für höhere ästhetische Studien wird in Frankreich an den Universitäten Paris, Lyon und Aix-en-Provence erteilt.

[2]) Die „Association pour l'Etude des Arts et des Recherches relatives à l'Art" hat ihren Sitz in Paris, Rue Michelet 3. Ehrenpräsident Paul Valéry; Präsident

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0069
gefördert durch die DFG

Präsidium von Victor Basch eine große Zahl bekannter Persönlichkeiten aus der Welt der Kunst, Literatur und Wissenschaft vereinigt, und deren Arbeiten bald ein regelmäßig erscheinendes Publikationsorgan erhalten werden.

Bevor wir unserem Vorhaben gemäß in großen Zügen ein Bild der gegenwärtigen französischen Ästhetik entwerfen, wollen wir kurz den Sinn und die Bedeutung dieser Vorgänge zu zeigen versuchen. Zunächst aber sei uns ein Blick nach rückwärts verstattet, um uns die der heutigen Lage unmittelbar voraufgehende Zeit ins Gedächtnis zurückzurufen.

II. Wir sagten soeben, daß die Ästhetik in Frankreich zu allen Zeiten würdige Vertreter gefunden hat, wenn auch nicht gerade im Überfluß[3]). Wollen wir uns darüber Rechenschaft ablegen, ohne über die letzten zehn Jahre hinauszugreifen (denn das ist der Zeitraum, auf den wir unseren Überblick beschränken wollen), so müssen wir zunächst darauf hinweisen, daß die französische Ästhetik zu Beginn dieser Zeit um drei ihrer besten Namen ärmer geworden ist. Sie verlor kurz nacheinander Gabriel Séailles, François Paulhan und Paul Souriau. Séailles, der Verfasser eines bereits sehr alten und manchmal mit zuviel Herablassung (vor allem durch Volkelt) behandelten Buches über das Genie in der Kunst (Le génie dans l'art, 1883), reicht noch in den bibliographischen Rahmen dieser Abhandlung durch die nach seinem Tode erfolgte Veröffentlichung eines Werkes hinein: L'origine et les destinées de l'art (1924). Dieser Gelehrte kann in der Geschichte der französischen Ästhetik nicht übergangen werden: es ist in der Tat wichtig, daran zu erinnern, daß er in gewandter und technisch nicht überladener Sprache Gedanken vorgetragen hat, in denen die Bergsonsche Philosophie (die zum Teil auf einer ästhetischen Lehre fußt) einige ihrer wichtigsten Lehrstücke vorweggenommen fand, die nur noch zu einer allgemeinen Erkenntnistheorie erweitert zu werden brauchten. Wir werden später darauf zurückkommen[4]). Paulhan, dessen Bedeutung als Psychologe mit den Jahren immer beträchtlicher erscheint[5]), hat mehrere ästhetische Werke veröffentlicht, von denen wir nur folgende anführen wollen: La psychologie de l'invention; Le mensonge de l'art; L'esthétique du paysage. Besondere

Victor Basch; Vizepräsidenten Despiau, Emmanuel, Focillon, Gémier, Hourticq, Perret, Ravel, Mario Roques, René Schneider, Etienne Souriau; Generalsekretär Ch. Lalo; Sekretär Fräulein Nedelcovici.

[3]) Eine ziemlich vollständige Bibliographie der französischen Ästhetik bis 1914 findet sich bei Mustoxidi, Les systèmes esthétiques en France, 1918.

[4]) Die Beziehungen zwischen der Ästhetik von Séailles und der Philosophie Bergsons sind deutlich aufgewiesen bei Parodi: La philosophie contemporaine en France, 1919, S. 294.

[5]) Die Tatsache, dem amtlichen Lehrkörper nicht anzugehören, hat — wie es oft geschieht — diesem Schriftsteller bei seinen Zeitgenossen etwas geschadet.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0070
gefördert durch die DFG

Hervorhebung verdient Paul Souriau. Der Verfasser der Suggestion dans l'art, der Esthétique du mouvement, der Beauté rationelle und vieler anderer Werke hat als erster bestimmte Gedanken über das Dasein einer industriellen und mechanischen Schönheit, die auf der strengen Nützlichkeitsbeziehung einer Sache zu ihrem Zwecke beruht, aufgestellt; Gedanken über die ästhetische Bedeutung rational-architektonischer Formen, die einfach und ohne Beiwerk gehalten sind; Gedanken über die Rechtfertigung der geraden Linie gegenüber der Kurve, des männlichen Prinzips gegenüber dem weiblichen und noch viele andere Gedanken, an deren Bedeutung in der gegenwärtigen Kunsttheorie kein Zweifel ist[6]). Zugleich war er ein großer Anreger, der seinen Einfluß nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als Universitätslehrer ausübte. Mehrere von denen, die im Laufe dieser Abhandlung genannt werden, waren seine Schüler, so auch der Verfasser dieser Zeilen. Der ästhetische Rationalismus — d. i. die (mehr platonische als hegelische)[7]) Lehre von der Ableitung des Kunstwerkes von einer es beherrschenden, wesentlichen Form, eine Lehre, auf die wir mehrfach zurückkommen werden — hat in ihm seinen Bahnbrecher gefunden.

III. Indessen, trotz der eben genannten Werke und Forscher, kann man nicht sagen, daß die ästhetischen Arbeiten in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts und vorher in Frankreich eine zentrale Stellung im Gesamtbild der philosophischen Bildung eingenommen hätten. Ja, man kann nicht einmal sagen, daß sie immer im eigentlichen Sinne zur Philosophie gehört hätten.

Um den augenblicklichen Zustand der französischen Ästhetik richtig zu verstehen, ist es unerläßlich, ihrem Verhältnis zur Philosophie Rechnung zu tragen. Hier liegt der Schlüssel für die Bedeutung, welche die Kunstforschungen seit vielen Jahren in diesem Lande für sich beanspruchen: sie sind immer auf ein Gesamtbild des geistigen Lebens abge-

---

[6]) Man könnte im Zusammenhang mit diesem Kunstwissenschaftler geradezu von einer Schule von Nancy sprechen, wenn in Frankreich solche lokalen Schulbezeichnungen nicht immer heikel wären. Es ist jedoch erwähnenswert, daß es in der Kunst vor allem zwischen 1900 und 1914 eine Schule von Nancy gegeben hat (Emile Gallé, Majorelle, Daum usw.); ihr kommt eine bedeutende Rolle in der Renaissance des Kunstgewerbes zu, die für die Geschichte der französischen Kunst zwischen 1900 und 1925 so bezeichnend ist. Wir fügen hinzu, daß auch in der Psychiatrie im Gegensatz zur Schule von Paris (Charcot) eine Schule von Nancy bestand (vor allem vertreten durch Bernheim), an die sich Souriau durch sein Werk La suggestion dans l'art anschließt. Wir werden später auf die Beziehung dieses Werkes zur psychoanalytischen Ästhetik hinweisen.

[7]) Es ist zu bemerken, daß die von Paul Souriau in die Definition des Schönen aufgenommene Finalität keineswegs instinktiver und transitiver Natur ist. Vielmehr bedeutet sie eine Determination des im Dinge enthaltenen Wesens durch die Wirkung seiner Entelechie.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0071
gefördert durch die
DFG

stimmt. Sie enthüllen sogar — sie selber, wie das Interesse oder die Hoffnung, die sie in dem allgemeinen System des Denkens erwecken und nähren — in besonderer Weise die Natur des geistigen Lebens, von denen im Grunde die Gesamtorientierung der Philosophie abhängt.

Zweifellos muß man die bemerkenswerte Sympathie der von philosophischer Reflexion ergriffenen Jugend für die Kunst zurückführen auf das Verlangen nach einer Philosophie, die konstruktiver und schöpferischer ist als die der Vergangenheit; nach einer Philosophie, die kühner bei der Erfindung kosmischer Ideensysteme und neuer Weltansichten zu Werke geht. Diese Jugend fordert damit nicht nur eine Zusammenarbeit von Kunst und Philosophie, auch nicht etwa besondere Eröffnungen; sondern sie fordert eine Methode.

Das 19. Jahrhundert ist für Frankreich wesentlich das Jahrhundert Auguste Comtes. Die auf das Wissenschaftsdenken und seine Methoden, auf die Philosophie der Mathematik und Physik, auf die Kritik der Bedingungen des Fortschritts der Wissenschaften und des Werts der Wissenschaftsforderungen gerichteten reflexiven Analysen, werden immer (trotz anderer Kräfte und anderer Tendenzen, von denen wir noch sprechen werden) der hervorstechendste und wertvollste Teil der französischen Philosophie vor 1914 bleiben. Die notwendige und anhaltende Besinnung auf die Wissenschaft, und die äußerst strenge Nachahmung ihrer Verfahrensweisen und ihres Stils waren der vorherrschende und beherrschende Zug des französischen Universitätslebens zu Anfang dieses Jahrhunderts. Man kann geradezu bei gewissen Lehrern (z. B. Emile Durkheim, dessen Einfluß sehr groß gewesen ist) eine wirkliche und bewußte Feindseligkeit gegen die Kunst und gegen ästhetische Gesichtspunkte beobachten; diese werden mit Denkformen verbunden gedacht, die einem beinahe kindlichen Stadium der Menschheit entsprechen und einer Zeit angehören, die demnächst von dem menschlichen Verstande gänzlich überwunden sein wird. Es springt in die Augen, wie wenig in einer so gerichteten Philosophie davon die Rede sein konnte, die Besinnung über die Kunst vermöge ihrer philosophischen Fruchtbarkeit in die Nähe der Besinnung über die Wissenschaft zu rücken. Ebensowenig konnte die Liebe zur Kunst, ohne die die Ästhetik seelenlos und unlebendig bleibt, in dieser Schule mit den höchsten Anforderungen und den strengsten Methoden des Denkens vereinbar erscheinen[8]). Wohlver-

[8]) Die charakteristischen Belege dafür findet man bei Durkheim: La division du travail social, S. 14, 219. Man vergleiche auch Wilbois, Devoir et durée. Der deutsche Leser, der sich über die Beziehungen gewisser allgemeiner Strömungen in den leitenden Kreisen der französischen Universität mit dem politischen Leben des Landes von 1890 bis 1914 unterrichten will, greife zu dem eigentümlichen Werke des verstorbenen Charles Andler: La vie de Lucien Herr.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0072
gefördert durch die DFG

standen, dieser Szientismus, wie man ihn mit polemischer Absicht nennt, hat seine Gegner gehabt; diese waren bereit, sich auf die Seite der Kunst zu schlagen und in der ästhetischen Haltung einen für die höhere Erkenntnis geeigneteren Weg des Denkens zu erblicken als den, welchen die rein wissenschaftliche Haltung vorschreibt. Aber es ist klar, daß jene Philosophen, die sich als Verächter der Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit aufspielen, nicht geneigt sind, sich zu Parteigängern und Vorarbeitern einer wissenschaftlichen Ästhetik zu machen. Es liegt etwas Ungemütliches in dieser Lage der Kunstwissenschaft, so zwischen den Gegnern der Kunst und den Gegnern der Wissenschaft hin und her gestoßen zu werden. Die französische Ästhetik der Gegenwart ist nur zu verstehen, wenn man diese ihre Lage erwägt.

IV. Werfen wir jetzt zunächst einen Blick auf die wissenschaftsfeindlichen Kunsttheoretiker. Wissenschaftsfeindlich, dieses Wort könnte vielleicht als ungerecht empfunden werden, wenn man es auf so bedeutende Denker wie Henri Bergson und Maurice Blondel anwendet — um nur zwei hervorragende Vertreter zu nennen. Auf sie beruft sich eine Kunsttheorie, die einerseits der ästhetischen Haltung eine hohe Kraft intuitiver Erkenntnis beimißt, andererseits aber ihre Unterordnung unter das begriffliche Wissen, welcher Art sie auch immer sei, verleugnet und verwirft. Es ist deshalb nicht weniger wahr, daß sich auf diese beiden Denker, die unter die bedeutendsten französischen Philosophen der Gegenwart zu rechnen sind, mit Vorliebe die Ästhetiker der mystischen oder antiintellektualistischen Schule berufen; d. h. jene, für die jede Betrachtung der Kunst vom begrifflichen und wissenschaftlichen Standpunkt aus einen schweren Widersinn und einen vollendeten Mißgriff bedeutet. Es ist hier nicht der Ort, die Ideen über die Kunst, wie sie sich im Werke Bergsons hier und da verstreut vorfinden, eingehend zu erörtern[9]). Es genüge zu bemerken, daß für Bergson die Kunst eine instinktive Tätigkeit ist, die an dem (der Intelligenz im engeren Sinne überlegenen) Geiste teilhat. Dieser gründet seine Erkenntnis auf eine sympathetische Durchdringung des Gegenstandes vermittelst einer spontan-schöpferischen Tätigkeit, die uns ins Innere des Lebens selber versetzt. Die ästhetische Haltung unterscheidet sich nach Bergson von der philosophischen Intuition nur durch die größere Konkretheit des von ihr Umgriffenen. In seinem Werke Les deux sources de la morale et de la religion (1932) legt Bergson den Ton auf diese Stellung der Kunst, die — obwohl außerhalb der Philosophie — dennoch die ihr am nächsten verwandte Tätigkeit des menschlichen Denkens ist.

---

[9]) Außer den Hauptwerken Bergsons vergleiche man Segond, L'intuition bergsonienne, 1913, Chevalier, Bergson, 1925 und Jankelevitch, Bergson, 1931.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0073
gefördert durch die DFG

Man kann im allgemeinen sagen, daß Bergson sich, so oft er irgend konnte, auf die Untersuchung ästhetischer Phänomene gestützt hat, um seine philosophischen Lehren zu erhellen und zu befestigen; keineswegs aber, wie wohl zu erwarten stünde, von diesen seinen philosophischen Lehren ausgegangen ist, um zu einer ästhetischen Theorie vorzudringen[10]). Die Ausgangspunkte der Bergsonschen Ästhetik liegen aber, wie wir schon gelegentlich bemerkten, ganz und gar (abgesehen von einem vorübergehenden Auftreten der Idee der Suggestion in den Données immédiates de la conscience, die sie mit der Ästhetik von Paul Souriau gemein hat) in der Ästhetik von G. Séailles.

Maurice Blondel, der Philosoph der Handlung, hat vor allem durch die allgemeine Richtung seines Denkens und durch seine mündliche Lehrtätigkeit einen Einfluß auf die Kunstphilosophie gehabt. Man darf den persönlichen Einfluß eines Lehrers, unter dessen Hörern in Aix-en-Provence sich auch der Abbé H. Brémond und Paul Valéry befanden, nicht unterschätzen (wenn auch Valéry alles in allem genommen sich zu einem entschiedenen Intellektualismus durchgerungen hat).

Das klassische Beispiel einer gegen alle rationalistischen oder intellektualistischen Interpretationen der Kunst gerichteten Kritik bietet vielleicht ein Werk von J. Segond: L'esthétique du sentiment (1927). Dieser feinsinnige Schriftsteller mit seinem so beweglichen und im Schulsinne (wegen seiner ausgesprochenen Feindschaft gegen alle festen Grenzen) so schwer faßbaren Gedanken, führt sich selber auf Bergson und Blondel zurück. Man versteht, daß eine solche Lehre sich ähnlich wie die Plotinsche Theodizee vorwiegend in Negationen bewegt und sich bemüht, die Kunst durch das zu kennzeichnen, was sie nicht ist[11]). Hier liegt eine Art Mystik vor, die sich lieber in dichterischen Parabeln ergeht, wie etwa die von Animus und Anima bei Paul Claudel, als in schulgerechten Abhandlungen. So stieß auch noch H. Brémond, der derselben Gruppe zugehört (man könnte sie die Schule von Aix-en-Provence nennen)[12]), auf die

---

[10]) Mit Ausnahme des kleinen Werkes Le rire (10. Aufl. 1910), in dem das Bemühen, eine vorgefaßte Theorie anzuwenden vielleicht allzu kraß hervortritt. Dies Werk ist im übrigen die einzige ästhetische Einzeluntersuchung, die Bergson angestellt hat.

[11]) Das Werk von Segond: L'imagination, 1922 ist unserer Meinung nach viel reicher und aufschlußreicher für die Kunstwissenschaft als sein Werk: Esthétique du sentiment.

[12]) Segond ist augenblicklich Professor der Philosophie an der genannten Universität. In dem Buch von Urtin: Vers une science du réel, 1930 finden sich eine Reihe von Untersuchungen über diese Schule, vor allem aber ein interessantes Kapitel über ihre Ästhetik (Kap. IV: L'esthétique de l'action). Es sei mir erlaubt darauf hinzuweisen, daß der Verfasser mir selber in diesem Buche einen Platz einräumt, den ich — so ehrenvoll er für mich sein mag — als allgemeine Charakte-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0074
gefördert durch die DFG

äußersten Schwierigkeiten, um den Gedanken von der „reinen Kunst" zu klären, den er in seiner aufsehenerregenden Antrittsrede in der Académie Française zur Erörterung gestellt hat, und auf die eine längere Auseinandersetzung folgte. Für Brémond berühren sich die ästhetischen Zustände auf das engste mit den mystischen. Man kann sagen, daß nach ihm die Psychologie der einen identisch ist mit der der anderen, zum mindesten ihrer Intention nach. „Tous les arts aspirent à rejoindre la prière." Aber, wohlgemerkt, der Verfasser des Buches Prière et poésie beschränkt diese Ähnlichkeit auf das Psychologische; denn er will den mystischen Zuständen die transzendenten Vereinigungen vorbehalten wissen, die den profanen ästhetischen Zuständen verschlossen bleiben, obwohl sie sich ihnen, genau in dem Maße, wie die Kunst sich reiner gestaltet, „ins Unendliche annähern"[13]). Die Kunst bleibt menschliches Stückwerk; sie ist nur ein gefühlsmäßiger Untergrund der Religion[13a]).

Der Hauptfehler dieser Schule (das tritt vor allem in den feinen und sorgfältigen Arbeiten von Segond hervor, der sie ein wenig abseits von der allgemeinen Bewegung der gegenwärtigen französischen Ästhetik stellt) ist wahrscheinlich die — durch eine antiformalistische Strömung vermittelte — Verbindung mit der Dichtung und der Kunst der letzten Jahre des vorigen Jahrhunderts, etwa von Verlaine bis Debussy. Damit bleibt sie außerhalb der nunmehr einsetzenden Bewegung[14]).

---

ristik meiner eigenen philosophischen Bemühungen nicht einnehmen kann. Diese liebenswürdige Behandlung meines Werkes erklärt sich wohl aus geographischen Ursachen, war ich doch seinerzeit Vertreter von Maurice Blondel an der Universität Aix-en-Provence.

[13]) Vgl. auch: La poésie pure, 1926 in Mitarbeit mit R. de Souza. Wir weisen darauf hin, daß Brémond in seinem Werke Prière et poésie gleichsam in Parallele damit im Denken der großen Mystiker wie der Heiligen Therese und des Heiligen Jean de la Croix ein rein poetisches Element abscheidet. Sehr fruchtbar ist ein Vergleich dieser Arbeiten von Brémond und denen von Henri Delacroix wegen ihrer Ähnlichkeit im einzelnen und ihrer grundlegenden Verschiedenheit in der Tiefe. Wir weisen weiter darauf hin, daß eine Ästhetik katholischer Richtung nicht notwendig zu einer solchen Haltung führt. In dieser Hinsicht bietet ein Vergleich des Brémondschen Mystizismus und des thomistischen Logizismus von Maritain (vgl. Art et Scolastique, 1920), von dem wir weiter unten sprechen werden, sehr reizvolle Einsichten.

[13a]) Diese Zeilen waren schon geschrieben, als der Tod Brémonds alle Bewunderer seines großen Talents und seiner vornehmen Gesinnung mit aufrichtigem Trauergefühl erfüllte.

[14]) Um diesen Punkt gründlich zu behandeln, müßte man das Verhältnis Mallarmés zu den zeitgenössischen symbolistischen Dichtern und das Verhältnis der Dichtung von Paul Valéry zu der von Mallarmé untersuchen. Für die Malerei wäre etwa das Verhältnis eines Maurice Denis zum Impressionismus zu untersuchen. Aber das überschreitet den Rahmen dieser Arbeit.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0075
gefördert durch die
DFG

V. Was sollen jene Geister, die in gleicher Weise überzeugt sind, einerseits von der geistigen Bedeutung alles dessen, was an der Kunst eigentümlich und einzig ist, und andererseits überzeugt sind von der Möglichkeit — ja der Notwendigkeit — dieses Wesen der Kunst durch wissenschaftliche Untersuchungen zu erfassen; was sollen diese Geister anfangen zwischen einer szientifischen Richtung, die überhaupt die philosophische Bedeutung einer Reflexion über die Kunst bestreitet, und dem Antiszientismus, der die Möglichkeit leugnet, das reine Wesen der Kunst von einem rationalen Gesichtspunkt aus und mit den begrifflichen Kategorien des Verstandes zu erfassen? Dies ist das Problem, das in Wahrheit die Untersuchungen jener anderen Theoretiker bestimmt hat, von denen wir jetzt sprechen werden. In der Tat wird bei ihnen der Kern der französischen Ästhetik viel deutlicher sichtbar.

Die praktisch angefaßte Lösung dieses Problems besteht in dem Rückgriff auf alle wissenschaftlichen Disziplinen, die von der Philosophie abhängig sind, um den Gehalt der Kunst nach und nach auszuschöpfen; freilich mit dem Zugeständnis, einen zum Schluß zu bestimmenden, letzten und unauflösbaren Rest übrig zu lassen. Man würde die Schriftsteller, von denen wir jetzt sprechen, falsch verstehen, wollte man (in diesem zutiefst kartesischen Lande) nur darauf achten, daß ihnen die im übrigen meist schon bekannten Ergebnisse weniger wertvoll erscheinen, als das Wissen um die Methoden, durch die sie gefunden wurden; und wollte man nur darauf sehen, daß schließlich die endgültige Systematisierung der Ergebnisse weniger wichtig ist, als jene erste Systematisierung, die sich aus der wissenschaftlichen Gleichartigkeit der gesammelten Tatsachen ergeben hat.

Man hat in der Hauptsache drei Methoden angesetzt: die reflextiv-historische Methode einer Kritik an den Theorien, die psychologische Methode und die soziologische Methode. Wir sehen dabei ab von der Methode des Hinblicks auf die Geschichte der Kunst mit philosophischer Schlußfolgerung, die aus dem Rahmen der vorliegenden Studie herausfällt; und schließlich auch von allen jenen Verfahrensweisen, die sich unmittelbar auf die allgemeine Struktur der Kunstwerke richten. Über diese letzteren werden wir uns zum Schluß äußern.

Für die historische Methode werden wir uns auf Victor Basch, für die psychologische Methode auf Henri Delacroix, für die soziologische Methode auf Charles Lalo berufen. Für den letzten Gesichtspunkt aber erlaube man uns, unsere eigenen Ergebnisse anzuführen.

VI. Eins der sichersten und natürlichsten Mittel, den ästhetischen Untersuchungen eine feste Grundlage zu geben, ist offensichtlich der Anschluß an die Geschichte der Systeme, indem man diese zugleich einer kritischen Untersuchung unterwirft. Ein solches Vorgehen ist besonders

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0076
gefördert durch die DFG

dann empfehlenswert, wenn es sich gleichzeitig darum handelt, Richtlinien für den Unterricht zu geben. Die historische Methode soll im Zusammenhang mit Victor Basch Erwähnung finden, dessen starke und allgemein bekannte Persönlichkeit den Lehrstuhl für Ästhetik an der Universität Paris berühmt gemacht hat.

Es ist überflüssig, Victor Basch dem deutschen Leser vorzustellen. Wir erinnern immerhin daran, daß er in Frankreich den ästhetischen Forschungen einen lebhaften Antrieb und zugleich eine neue Bedeutung gegeben hat, und zwar nicht allein durch seine Rednergabe und die ihm eigene offenherzige und kernige Lehre, durch seine lebendige und umfassende Kenntnis des künstlerischen Lebens in aller Welt; sondern auch durch die Anziehungskraft eines feurigen und vielseitigen Eifers, den selbst die anstrengendste Lehrtätigkeit niemals hat ermatten lassen. Jene, die ihm persönlich nahestehen und die wissen, daß dieser lebhafte und unternehmende Geist von der Zahl der Jahre unberührt ist (wir haben schon oben auf die jüngst erfolgte Gründung der Gesellschaft für Ästhetik hingewiesen), wird es interessieren zu erfahren, daß er nach Erreichung der Altersgrenze seit kurzem auf dem Lehrstuhl, der durch ihn berühmt geworden ist, einen Nachfolger in Focillon gefunden hat. Aber für eine Persönlichkeit von der Kraft eines Basch bedeutet das Alter des Rücktritts keineswegs das Alter der Ruhe. Seine Autorität wird nicht mit der Beendigung seiner Lehrtätigkeit verblassen.

Victor Basch hat, um zunächst seines schriftlichen Werkes zu gedenken, zum Rahmen und zur Richtschnur seiner Ideen über die Kunst die historisch-kritische Methode gewählt. So tritt sie hervor in seinem umfangreichen Essai critique sur l'esthétique de Kant (1896; neue Ausg. 1927), in seiner Poétique de Schiller und auch noch in seinem neueren Aufsatz L'esthétique de Hegel (in der diesem Philosophen anläßlich seines hundertjährigen Todestages gewidmeten Sondernummer der Revue de Métaphysique et de Morale). Aber bei allen diesen Studien hat Basch die kritische Auseinandersetzung mit den Systemen immer auch als Mittel benutzt, um seine persönlichen Ideen über die Kunst zu entwickeln, Ideen, deren Darstellung durch Berücksichtigung seiner mündlichen Lehrtätigkeit ergänzt werden muß. Die gedrängteste und dogmatisch unbefangenste Übersicht seiner Philosophie der Kunst enthält wahrscheinlich seine Abhandlung Le maître problème de l'esthétique (Revue philosophique, Juli 1921). Die Lehre Baschs ist nicht so sehr eine Theorie der Kunst, als vielmehr eine Theorie der „ästhetischen Haltung". In dieser Theorie spielt die Kunst eine sekundäre, abgeleitete Rolle. Sie wird betrachtet als eine spontane Schöpfung, als ein unbewußtes und unbeabsichtigtes Hervorbringen des Werkes; dabei finden sich die gleichen Verhältnisse, die ursprünglich zwischen Subjekt und Objekt in dem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0077
gefördert durch die
DFG

ersten Akt der ästhetischen Betrachtung vorhanden waren, sozusagen in den ähnlichen Verhältnissen wieder, in denen die konkreten Elemente des künstlerischen Materials zueinander stehen, und stellen sich in ihnen wieder her. Der Künstler ist zunächst ein „Contemplateur-jouisseur" (Revue philosophique XCII, 4). In diesem Urakt (der einzig Seele und Natur einander gegenüberstellt) wird eine Grundanlage lebendig, deren Stempel das aus ihm hervorgehende Werk mit schicksalhafter Notwendigkeit trägt; dergestalt, daß der Künstler, ob er will oder nicht, ob er mit seinem Verstand, seiner Einbildungskraft oder seinem Instinkt arbeitet, staunen muß über die Ähnlichkeit seines Erzeugnisses mit dem ursprünglichen Zustande, aus dem es entsprungen ist. Der Künstler drückt sich nicht eigentlich aus; vielmehr verrät er sich, ohne es zu wollen; er liefert sich selber aus; oder besser: sein Werk verrät ihn und liefert ihn aus. Diese Auffassung stellt Baschs Schule ganz für sich und bringt sie sogar in eine betonte Gegnerschaft zu jener anderen, später zu behandelnden Schule, die in einer Dialektik der Schöpfung, in einer konstruktiven Logik und in der Achtung vor der dem Kunstwerk innewohnenden strukturellen und formalen Beschaffenheit den Schlüssel zum künstlerischen Tun findet. Fürwahr eine erregende und fesselnde Lehre, die vieler Variationen durch die verschiedensten Anwendungen fähig ist. Denn man bemerkt ohne weiteres, daß diese Theorie einer Menge künstlerischer Formeln gerecht zu werden vermag; angefangen von den Formeln des „surrealistischen Instantaneismus", für den das ganze Werk in einigen wenigen Metaphern, die aus erleuchtenden Ideenverbindungen hervorgehen, beschlossen ist, bis zu denen einer langsamen Katharsis, die das Kunstwerk tief in dem Boden einer entfernten Kindheit verwurzelt sein läßt. Wir kommen darauf bei der Besprechung der psychoanalytischen Ästhetik zurück. Diese Lehre schließt nur folgendes aus; erstens: daß der Künstler in seiner schöpferischen Arbeit deutlich wisse, was er tut, und zweitens: daß seine wirklichen Ziele in seinem Werke beschlossen seien. Sie liegen in seiner persönlichen Beziehung zur Natur.

In Anbetracht der verschiedenen Möglichkeiten ästhetischer Erfahrung, die jenen allgemeinen Rahmen ausfüllen könnten, neigt Basch zu einer Theorie des „sympathetischen Symbolismus". Diese unterscheidet sich in seinen früheren Werken nicht wesentlich von der Theorie der „Einfühlung" oder „Empathy", wie sie sich bei vielen gegenwärtigen Ästhetikern findet[15]). Später hat sich Basch in dem Sinne entwickelt, daß

[15]) Bekanntlich erstreckt diese Lehre ihre Wurzeln tief hinein in die französische Ästhetik. Ihre Quelle hat sie in dem berühmten Cours d'esthétique von Jouffroy (1830). Vgl. in der Ausgabe Damiron, 1843, S. 14, 15 und vor allem 29. „Je sympathise avec le chêne qui s'élève majestueusement et vigoureusement". Diese Lehre ist in Frankreich oft wieder aufgenommen worden, z. B. von Taine (vgl. Essai sur la littérature anglaise, 1863, Bd. II, S. 178: „Les grands artistes, par

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0078
gefördert durch die DFG

er dem reinen Gefühl in der ästhetischen Haltung viel weniger Bedeutung zuweist als dem Verstande[16]), ohne jedoch die Bedeutung des Gefühls aus dem Auge zu verlieren. Allerdings erscheint das Gefühl bei ihm nicht eigentlich als ein reines Fühlen, vielmehr als ein Erkennen; nicht als eine mystische Einsfühlung, sondern als ein begründetes Symbolbewußtsein. Dieser Symbolismus ist nicht als Lehre vom Ausdruck eines Gefühls oder einer Idee durch Symbole zu verstehen. Es liegt hier in Wahrheit eine Wechselbeziehung vor[17]); auf Grund dieser leitet sich aus der intuitiv erfaßten Natur oder besser aus dem ästhetischen Verstehen eine Sprache, ein Zeichensystem, sozusagen ein Algorithmus (dieser Ausdruck findet sich nicht bei Basch) her, in dem der Betrachter die notwendige „Chiffre" findet, um in der Natur selbst und mit den von der Natur selbst dargebotenen Elementen seine eigenste Stimmung zum Ausdruck zu bringen. Überdies legt Basch in dieser Stilisierung der gefühlsbetonten Einbildungskraft durch die Betrachtung des Schönen den Hauptton in steigendem Maße auf die Idee der Form. Zweifellos geht das zurück auf ein lebendiges Gefühl für gewisse kühne architektonische Stile der letzten Jahre. Dennoch liegen Baschs Lehre alle Spielarten des ästhetischen Formalismus unendlich fern. Einerseits nämlich weist Basch der Form nur eine Mittlerrolle zu; sie gibt den gemeinsamen Maßstab her für die Einbildungskraft und ihren Gegenstand. Andererseits sieht er eine unübersteigbare Grenze zwischen dem Gebiet des Ästhetischen und einer Wirksamkeit der Formen als allgemeiner Gesetze des Kunstwerks. Ob vom Standpunkt des Subjekts oder dem des Objekts gesehen, immer gilt der Satz: „Dans la contemplation esthétique, nous n'avons affaires qu'à des individus" (S. 12). Und das genügt, um die ästhetische Symbolisierung grundsätzlich von aller begrifflichen Darstellung allgemeiner Satzgehalte zu unterscheiden. Dementsprechend sieht auch Basch in monographischen Studien von der Art seines schönen Buches über Robert Schumann die angemessenste und erschöpfendste Darstellungsform der Kunstbesinnung. Wie die methodische Arbeit des Ästhetikers mit einer historischen Analyse anhob, so vollendet sie sich auch in einer historischen Synthese. Diese Synthese vergegenwärtigt die Geschichte der Entzweiung und Versöhnung einer menschlichen Seele mit der Welt. In ihr erscheint das Kunstwerk als die enthüllte Chiffre

---

un instinct extraordinaire, se mettent de prime saut à la place des êtres ..."). Es ist aber zu bemerken, daß Victor Basch sich am deutlichsten an R. Vischer und Lotze anschließt. Vgl. Essai sur l'esthétique de Kant, S. 290 ff.

16) Vgl. Maître problème de l'esthétique, S. 2; und das Vorwort zur zweiten Auflage des Essai critique.

17) Es befreit sich „le peuple des sentiments", „la nature tout entière se met à chanter, à se mouvoir, à danser. Tout en elle, tout en nous. Car elle est devenue nous"; Maître problème de l'esthétique, S. 24.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0079
gefördert durch die DFG

der magischen Geheimschrift, in der sich die gesuchte Vermittlung verwirklicht. Der Ästhetiker aber, selber ein Künstler, von derselben Eingebung wie dieser getragen, muß durch enthusiastische Sympathie den Weg dieser Vermittlung wiederfinden. Im Ganzen gesehen begründet sich für Victor Basch das entscheidende Erlebnis der ästhetischen Betrachtung durch die Dinge hindurch in einer Suche nach sich selbst. Dadurch unterscheidet sich die künstlerische Haltung radikal von jeder anderen und vielleicht sogar das Temperament des Künstlers (das als umgekehrte Introversion oder falsche Extroversion erscheint: eine Introversion mit einem inneren Ziel, die aber mit äußeren Mitteln arbeitet). Auf dieser Ebene kann man sich (und darin wirkt sich der Einfluß Baschs auf seine Schüler vielleicht am stärksten aus) eine Methode des Lebens und des Bewußtseins, oder der Gestaltung seiner selbst durch äußerlich-reale Symbole als letzten Ausdruck einer ästhetischen Askese denken, in der die Schöpfung des Werkes nicht notwendig ist und in der die Betrachtung allein genügt. Erscheint doch gerade die Hervorbringung des Werkes (wenn wir recht verstehen) gleichsam nur als ein Überschuß, der aus der zufälligen Vereinigung der ästhetischen Haltung mit einem robusten und schöpferischen Temperament hervorgeht, wenn es zur Gestaltung und zum Ausdruck seiner Selbstentdeckung getrieben wird.

VII. Wir gehen zur Betrachtung der psychologischen Methode über. Ihr Führer, Henri Delacroix, der neben Basch der bedeutendste Vertreter der Ästhetik an den französischen Universitäten ist, stützt sich auf psychologische Untersuchungsmethoden, die nicht unmittelbar zur Erfassung der ästhetischen Phänomene geschaffen wurden, sondern allgemein für die Untersuchung des unbewußten Reichtums lebendiger Innerlichkeit jenseits der Region, in der sich Worte und Bilder finden. Das schöpferische Denken; höhere Gefühle, die in dem Verstehen der Kunstdinge an das innerste Leben des Geistes gebunden erscheinen; gewisse Ideenassoziationen und die mehr oder weniger schnell aufkeimenden, scheinbar ihrem Gegenstand unangemessenen und flüchtigen Vorstellungen, die die Auffassung des Kunstwerkes begleiten usf.; das sind die Phänomene, auf die sich eine solche Untersuchung richtet[18]). Aber Delacroix glaubt darum dennoch nicht (und darin liegt die Ur-

[18]) Die hauptsächlichsten Beiträge von Delacroix zur Ästhetik sind folgende: ein Aufsatz in der Revue de métaphysique et de morale (1902) L'art et la vie intérieure; sein Beitrag zum Traité de psychologie (Herausg. G. Dumas), in dem er unter anderem den Abschnitt über die ästhetischen Gefühle verfaßt hat; schließlich und vor allem seine Psychologie de l'art, 1927, ohne das zu erwähnen, was man an Material und Gedanken zur Ästhetik in seinem Werke Le langage et la pensée und in seinen religionspsychologischen Studien findet.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0080
gefördert durch die DFG

sprünglichkeit seines Werkes), daß man den auf die Kunst und das künstlerische Schaffen bezüglichen Zuständen — so verhüllt und unklar sie dem Bewußtsein immer erscheinen mögen — Rechnung tragen könne und müsse, ohne zugleich die umfassende Erkenntnis des Künstlers von der Gesamtverfassung der künstlerischen Welt, als deren Funktion auch sein Werk erscheint, mit in die Rechnung einzusetzen. Dahin gehören auch alle die verschiedenen Kompositions- und Konstruktionsgesetze, denen sein Werk wie einer vorgegebenen Bedingung unterworfen ist. Die hierin sich aussprechende allgemeine Einstellung richtet sich bei Delacroix nicht ausschließlich auf das künstlerische Denken; sie bildet vielmehr den lebendigen Mittelpunkt aller jener Forschungen, durch deren Vertiefung und Klärung er notwendig zur Ästhetik geführt worden ist. Diese Forschungen beziehen sich auf die Psychologie des Mystikers[19]). Ihre wesentliche Eigentümlichkeit ruht in dem Aufweis, daß die scheinbar verworrensten und lyrischsten Zustände des mystischen Denkens noch immer reich sind an gleichsam unterirdischer Geistigkeit; und daß die unaussprechlichsten Erlebnisse doch immer durch das metaphysische System, als dessen Funktionen sie sich darstellen, bedingt und innerlich durchstrukturiert sind.

Durch diesen nur scheinbar paradoxen allgemeinen Ausgangspunkt gelangt Delacroix mit seiner psychologischen Methode zu einem spiritualistischen Positivismus, der mitten zwischen Realismus und Idealismus, denen er beiden in gleicher Weise entgegengesetzt ist, zu liegen kommt[20]). Er hebt im künstlerischen Denken das konkrete Vorhandensein einer durchaus geistigen Bedingtheit des gegenständlichen Daseins hervor. Die Kunst ist für Delacroix im wesentlichen das Werk der schöpferischen Vernunft; sie schließt damit in sich eine Dialektik des Schaffens ein. Diese ist wahrscheinlich unmittelbarer, fester begründet, gewiß aber tiefer bedeutsam als jene mythische Schöpfung der Einbildungskraft, wie man sie im Denken des Mystikers findet, „der der Entstehung der Dinge beiwohnt“ und für den Schöpfung eine „Tatsache der Erfahrung“ ist. Die Kunst ist in der geistigen Anstrengung beschlossen, die die konkrete Schöpfung des Werkes leitet. „L'art est création et fabrication spirituelle“ (457). „L'art est la joie de créer, comme le jeu[21]), mais de créer

---

[19]) Vgl. die Abhandlung Le mysticisme spéculatif en Allemagne au XIVe siècle, 1900; Les grands mystiques chrétiens, 1908 usf. Delacroix weist selber in seiner Psychologie de l'art auf sein Buch La religion et la foi hin (S. 229) bei der Untersuchung der Verwandtschaft zwischen bestimmten Formen des Lyrismus und bestimmten Erscheinungen des „mystischen Enthusiasmus“, z. B. der Glossolalie.

[20]) Vgl. Psychologie de l'art, S. 87.

[21]) Delacroix unterscheidet vom „jeu-préexercice“ (wie es die Spiele der jungen Tiere sind) das freie und geradezu befreiende Spiel, mit dem allein man die Kunst in Verbindung bringen kann. Aber dieses Spiel unterscheidet sich insofern von der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0081
gefördert durch die DFG

une réalité harmonieuse. Il construit un monde qui s'impose aux esprits par son ordre et ses lois." Kann man darum sagen, daß Delacroix die Kunst einem reinen, unpersönlichen Geiste und einer unwandelbaren geistigen Notwendigkeit unterordnet, die von allen einzelnen seelischen Einheiten oder selbst der menschlichen Gruppenseele geschieden wären? So weit geht er scheinbar nicht; und vielleicht ist das zu bedauern. Er bleibt grundsätzlich auf der Ebene eines gewiß irdischeren und handfesteren Humanismus stehen, als ihm eine solche Annahme bieten würde. „L'art est réalisation concrète intégrale de l'esprit humain, dans toute sa puissance d'agir et de prévoir, sous condition que cette puissance trouve sa loi" (476). Es bleibt darum nicht weniger wahr, daß Delacroix die Möglichkeit grundsätzlich zugibt, hinter den konkreten und besonderen Arten der einzelnen Künste eine reine, allgemeine, wesenhafte Kunst zu suchen, deren schwacher Abglanz die einzelnen Künste sind. „Hegel, Schopenhauer et bien d'autres ont eu tort de construire une hiérarchie et d'installer au sommet un art suprême. En réalité l'art suprême quel qu'il soit appelle à son tour tous les autres arts" (377). „Chaque art est un aspect et un moment de l'art" (ebda.). „Chaque art nous donne et nous refuse quelque chose. Il y a peut-être dans chaque art un trait d'incomplétude, et l'exigence des autres arts" (146).

In der reinen oder wesenhaften Kunst liegt ein großes Problem beschlossen. Wir kommen später darauf zurück. Delacroix scheint anzunehmen, daß man sie in Richtung einer mathematischen Strukturiertheit zu suchen habe, die in der Musik am deutlichsten zutage tritt, aber dennoch in allen Künsten verborgen enthalten ist. Man muß jedoch zugeben, daß solche Sätze beim gegenwärtigen Zustand der Ästhetik nur als heuristische Hypothesen anzusehen sind. Zugleich entfernt sich, wie betont werden muß, an diesem Punkt das Problem aus dem Machtbereich der psychologischen Methode. Es führt hier zu Analysen, die sich auf das Kunstwerk selber beziehen müssen, und nicht auf das geschriebene oder gesprochene Zeugnis der Gestaltungsarbeit. Darin kündigt sich jedoch eine ganz neue Forschungsrichtung an, welche die Psychologie des reinen Geistes in eine Physiologie des reinen Geistes hinein verlängert. Auch hierauf werden wir zum Beschluß zurückgreifen. Mit echt wissenschaftlicher Vorsicht und Selbstbescheidung im Rahmen seiner Disziplin dringt Delacroix nur bis zu dieser Grenze vor. Er begnügt sich damit, das Problem zu stellen und mittelbar seine Existenz zu beweisen, indem er mit den Mitteln seiner Methode innerhalb der

---

Kunst, als es ihrer Materie gegenüber sich indifferent verhält und „ne se préoccupe pas d'en faire une chose" (ebda. S. 270). Diese bewußt auf das zu schaffende Werk gerichtete dingliche Finalität bestimmt zu eigenst das künstlerische Schaffen. „Le poète vise le poème."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0082
gefördert durch die DFG

künstlerischen Erfindung und Gestaltung eine solche grundsätzliche geistige Bedingtheit nachweist. In dieser Hinsicht gipfelt seine Lehre in zwei wesentlichen Punkten.

Zuerst zeigt er, daß die Gestaltung eines Kunstwerkes nicht notwendig und grundsätzlich auf das beschwingte Feuer der Inspiration und der Begeisterung angewiesen ist. Damit wird natürlich nicht die Tatsächlichkeit der Inspiration geleugnet. Es wird auch nicht ihre große Bedeutung für die Bewußtseinsklärung geleugnet, enthält sie doch zu Zeiten „la révélation inattendue d'un autre nous-même“[22]). In Übereinstimmung mit der vorherrschenden Haltung der gegenwärtigen französischen Ästhetik hebt Delacroix für die Entstehung des Kunstwerkes hervor, daß trotz aller enthusiastisch verschwommenen Glut die erste Bedingung für die Schöpfung großer Kunst immer das klare und rationale Urteilsvermögen ist, das sich der Genius kaltblütig bei allem Schaffensdrange bewahrt.

Der zweite hiermit zusammenhängende Punkt, dessen Beweis Delacroix unternimmt, ist folgender: die Entstehung des Kunstwerkes darf nicht verstanden werden als fortschreitende Entfaltung eines in der ersten Konzeption schon vorgebildeten Ganzen, wie das Vorurteil des auf die Ursprünge zurückgreifenden „Genetismus“ sagt. In dieser Aussage stützt er sich auf die sehr positiven Zeugnisse, die die Stadien des Schaffensvorganges vor allem beim Dichter beleuchten (z. B. auf die gewissenhaften Arbeiten von Paul Berret über die Manuskripte Victor Hugos). So zeigt er, wie oftmals das Kunstwerk, weit davon entfernt, seinen Ausgang von einem Keim zu nehmen, der in sich verworren das Prinzip des Ganzen zugleich mit dem Gesetz seines Wachstums enthält, vielmehr von Einzelheiten und Bruchstücken seinen Ausgang nimmt, die anfänglich allein und abgelöst für sich bestanden. Diese Einzelheiten und Bruchstücke bleiben sogar meist ohne Veränderung im fertigen Werke erhalten. Nur durch fortschreitende Erfindung und sinngemäße Ergänzung vollendet sich das Gedicht oder das Kunstwerk, nachdem man es aufs Geratewohl in Bruchstücken aus einer anderen Welt, aus der Welt der reinen Möglichkeiten, herabgezogen hat.

Wir werden im Verlauf dieser Abhandlung bei Besprechung der Ästhetik von Paul Valéry bemerken, daß diese Auffassung des künstlerischen Schaffens für die französische Ästhetik der Gegenwart ungemein bezeichnend ist. Sie ist von einigen Denkern noch weiter in Richtung eines gleichermaßen mystischen und mythischen Platonismus oder Neuplatonismus getrieben worden. Es hieße jedoch die positiv-wissenschaft-

---

[22]) Ebda. S. 201. Diese Offenbarung ist um so unerwarteter, als sie eine andere gewohnheitsmäßige Haltung überwinden muß: „le moi c'est l'habitude du moi“.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0083
gefördert durch die DFG

liche Arbeit von Delacroix verkennen, wollte man ihm ein zu weit gehendes Zugeständnis an eine so abenteuerliche Metaphysik unterschieben. Es ist im Gegensatz dazu bemerkenswert zu sehen, wie Delacroix mit der Gewissenhaftigkeit des Psychologen, der ein genaues und erschöpfendes Bild der Wirklichkeit und ihres Reichtums geben will, dem entgegengesetzten Standpunkt eine gewisse Berechtigung einräumt[23]). Dabei nimmt er selbst die Gefahr auf sich, seinen Hauptgedanken vor dem Bewußtsein desjenigen Lesers abzuschwächen, der nur auf kühne und bezeichnende Schematisierungen ausgeht. Das Kunstwerk, sagt Delacroix, wird mit der ganzen Seele geschaffen. Diese ganze Seele aber versucht er in seinen Untersuchungen des ästhetischen Lebens zu ergreifen und zum Ausdruck zu bringen.

VIII. Es würde zu weit führen, alle diejenigen aufzuzählen, die in den letzten zehn Jahren auf Grund der psychologischen Methode Beiträge zur Ästhetik geleistet haben. Wir erwähnen einzig den französischen Zweig der psychanalytischen Schule, der durch Charles Baudouin vertreten wird[24]). Die Hauptlehren dieser Schule sind bekannt genug, als daß wir uns bei ihnen aufzuhalten brauchten. Wir heben nur die Eigentümlichkeiten an der Stellung Baudouins hervor. Freud und danach Rank haben vor allem hingewiesen auf die Katharsis, die der Künstler in seiner schöpferischen Tätigkeit findet. Baudouin hat in selbständiger Weise die kathartische Wirkung der Kunstbetrachtung untersucht. Er liefert in dieser Hinsicht einen interessanten Beitrag zu dem schwerwiegenden Problem der Einheit von Autor und Publikum. Diese verwirklicht sich jenseits der Schicht der individuellen Komplexe, die im Kunstwerke tätig sind, in der Tiefenregion der ursprünglichen, bei allen Menschen gleichartigen Komplexe, aus denen jene hervorgehen. Hierbei ist zu bemerken, daß Baudouin in seinem Rückgriff auf die Freudsche Konstruktion ihr dennoch die Kunst und die Ästhetik nicht vollständig unter-

---

[23]) „Il y a un art inconscient de la nature, une pensée organisatrice sans conscience ... Toutefois ce que l'art ajoute à la nature, c'est la pleine possession de soi", S. 456; und weiter unten: „Il faut mettre au premier plan ces idées de fabrication et d'harmonie, que nous avons si frequemment exposées; sans négliger pourtant cet aspect de réalité naturelle que le hegelianisme à mis fortement en lumière", S. 457.

[24]) Psychanalyse de l'art, 1929; vgl. auch Le symbole chez Verhaeren; Victor Hugo, psychanalyse d'un poète; L'inconscient dans la contemplation esthétique (Arch. de Psych.) usf. Baudouin ist Privatdozent an der Universität Genf, aber französischer Nationalität und Ausbildung. Sein erster Lehrer war Paul Souriau. Man versteht, daß ein Schüler des Verfassers der Suggestion dans l'art später durch die Freudsche Ästhetik angezogen worden ist. Immerhin liegt darin in gewissem Sinne ein Abfall, wenn man so sagen darf; es ist bekannt, daß Freud Schüler von Charcot war, dessen Schule — wie wir erwähnt haben — sich im Gegensatz zur Schule von Nancy befand.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0084
gefördert durch die DFG

wirft. Er betont durchaus, daß die Kunst viel mehr ist als ein bloßes Mittel der Katharsis. Als Erfassung und sozialisierend-mitteilende Darstellung des Traumes[25]) bleibt die Kunst in einem Gleichgewichtszustand „en suspens sur le chemin des sublimations". Diesen Begriff des ästhetischen Gleichgewichts macht Baudouin zum Gegenstand fesselnder Ausführungen (ebda. S. 86, 259 u. ö.). Hinzuweisen ist auch auf die Untersuchung der psychanalytischen Umformung des Begriffs der Einfühlung (wie er ihn bei Worringer und in veränderter Form bei C. G. Jung findet). Diese Umformung bestätigt, was oben über die Möglichkeit gesagt worden ist, die ästhetischen Ergebnisse der Freudschen Lehre in die Theorie des sympathetischen Symbolismus eingehen zu lassen.

IX. Die dritte methodologische Lösung des Problems einer wissenschaftlichen Ästhetik von einiger Bedeutung wird durch den Rückgriff auf die Soziologie eröffnet. Dieser auf Taine, Tarde und Guyau zurückgehende Standpunkt wird heute in der französischen Ästhetik vor allem durch Charles Lalo vertreten. Allerdings enthalten seine zahlreichen Werke[26]) weder eine einheitliche Theorie noch irgend ein ästhetisches System im strengen Sinne. Ausdrücklich verdammt er an vielen Orten und vor allem in seinem letzten Werke den Systemgeist und jene Vereinfachung durch eine Theorie, die alles über einen Kamm schert. Er sucht demgegenüber gewissenhaft gleichsam die reale Seinsweise der äußerst verschiedenartigen und komplexen Tatsachen zu bestimmen, wie sie unter dem Namen der Kunst zusammengeschlossen werden. Diese Tatsachen ordnet er etwa folgendermaßen (wir exemplifizieren am Beispiel der Musik): zunächst erscheinen die mathematischen Verhältnisse; dann die ganze Reihe physischer und physiologischer Tatsachen, in deren Bereich sich die von Lalo besonders hervorgehobene Technik hält; es folgen die psychologischen Interpretationen dieser technischen Elemente (z. B. der Töne und Tonarten in der Musik); und schließlich die Einordnung dieses Ganzen in einen Augenblick der Kollektiventwicklung (und das nicht nur in künstlerischer, sondern auch in moralischer und religiöser Hinsicht), der „normalerweise" (und da liegt die Schwierigkeit!) die Stilschule hervorgetrieben hat, der dieses oder jenes Werk angehört. Dieser letzte Punkt aber ist ein soziologisches Problem.

Man könnte auf Grund dieser Sätze Anlaß nehmen (und man hat es getan), Lalo den Vorwurf zu machen, er erfasse mit seiner Methode

---

25) Über die Beziehung der Kunst und des Traumes finden sich die Hauptbelege in Psychanalyse de l'art, S. 201 und 228.

26) Esquisse d'une esthétique musicale scientifique, 1908; L'esthétique expérimentale contemporaine, 1908; Les sentiments esthétiques, 1910; Introduction à l'esthétique, 1912; L'art et la vie sociale, 1921; L'art et la morale, 1922; La beauté et l'instinct sexuel, 1922; L'expression de la vie dans l'art, 1933.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0085
gefördert durch die DFG

nur einen letzten[27]) Variationskoeffizienten von geringer Bedeutung, nämlich nur jene letzte Umbildung, die das Kunstwerk aus dem Ganzen der sozialen Umwelt erfährt, nachdem es vielleicht in seinem Wesen schon unabhängig von diesem Faktor bestimmt ist. Lalo betont aber gerade, es handle sich hier um ein Ganzes von Bedingtheiten, ohne die das Kunstwerk in seinem Wesen unerklärlich wäre. Das kollektive Leben, so bemerkt er, auferlegt dem ästhetischen Denken eine Menge anästhetischer Bedingungen, deren höhere Synthese dieses Denken in der Kunst vollzieht[28]). Die Kunst ist ein Spiel (diese Lehre Spencers ist ein altes Dogma der soziologischen Schule); aber sie ist ein soziales Spiel, das „je nach dem erreichten Punkt der Entwicklung verschiedenen ernsthaften Tätigkeiten entsprechen kann". Diese Entsprechung ist zumeist eine Entsprechung durch Entgegensetzung und Kontrast, wie etwa im Verhältnis der Kunst zum geschlechtlichen Leben. „Une foule de nuances de l'érotisme esthétique ne s'expliquent réellement que par une action lente et profonde des conditions sociales" (La beauté et l'instinct sexuel, S. 166). Aber in dem gegenwärtigen Entwicklungszustand unserer Kulturgesellschaft gelangt die Kunst zur Abhebung und zu sich selber nur in der Entgegensetzung zu den „gesellschaftlichen Formen des erotischen Lebens". Daher ihre Entwicklung „en marge de la vie de famille, dont il (scil. l'art) est l'irrégulier" (ebda. S. 171). Allgemein gesehen (und darin liegt ein Einspruch gegen die alte Lehre von Taine), muß die Kunst weit eher als eine Reaktion gegen die soziale Verfassung, und nicht als ein Erzeugnis aus ihr erklärt werden. Aus all diesem leitet sich ein Immoralismus der Kunst her. Das hiermit aufgestandene Problem löst Lalo durch die Empfehlung eines Mittelweges „(entre) le surménage du travail moral et le gaspillage du jeu artistique" (ebda. S. 177). So erhält die Kunst auch im Bereiche der rein sittlichen Existenz ihre Stellung als eine Kraft, die die Totalität des Lebens in Harmonie wiederherstellt (L'art et la morale, S. 162 ff.). Lalo ordnet die Kunst funktional ein in das soziale Leben als eine „discipline sociale du luxe"[29]).

---

[27]) Lalo versucht vor allem das Gesetz dieser Variation zu erfassen (damit im Geist und in den Folgerungen sich Déonna annähernd): es handelt sich um das Gesetz der drei ästhetischen Zustände; darin geht er einerseits aus von Hegel, unterscheidet sich aber doch wieder von ihm durch die Vorstellung der Periodizität und kreisförmigen Wiederkehr dieser notwendigen Stadien.

[28]) Von diesem Standpunkt aus gesehen gibt das Werk von Lalo: L'art et la vie sociale den reinsten Eindruck seiner Methode; nacheinander untersucht er darin die Beziehungen der Kunst mit Erscheinungen wie der Religion, den politischen Institutionen, dem Krieg, der Familie, den Berufen, dem Luxus, den sozialen Klassen usf.

[29]) In seinem letzten Werke entfernt sich Lalo ein wenig von seiner Hauptmethode. Er sucht die Kunst wie folgt zu bestimmen, eine Bestimmung, bei der der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0086
gefördert durch die DFG

So widersteht Lalo einerseits jener zu Beginn dieser Untersuchung erwähnten Neigung der französischen Soziologen, die Kunst zu unterschätzen. Auf der anderen Seite aber widersteht er — und hieraus bekommt sein Mittelweg eine ganz eigentümliche Note — zugleich der so natürlichen und verbreiteten Neigung der Ästhetiker, den Wert der Kunst zu überschätzen.

X. Wir halten zum Beschluß einen Augenblick inne. Es ist leicht zuzusehen, daß diese drei von den Vertretern einer wissenschaftlichen Ästhetik[30]) vorgetragenen Methoden einander keineswegs ausschließen; vielmehr geben sie in ihrer Weise eine erschöpfende Erforschung der Kunstwelt mit ihren verschiedenen Schattierungen. Sie lösen je einen Faktorenkomplex heraus, deren Zusammenhang einzig durch ihr tatsächliches Zusammenbestehen im Gegenstande bestimmt wird.

Man wird dennoch ein Gesamtbild dieses komplexen Ganzen zu sehen wünschen. Um aber dieses Bild aus den Arbeiten der französischen Ästhetik leichter hervorgehen zu lassen, werden wir auch jene Werke berücksichtigen müssen, die außerhalb der Universität entstanden sind.

Die französische Ästhetik akademischer Herkunft zeichnete sich immer durch eine gewisse Vorsicht und Sachlichkeit aus. Und gerade durch diese Vorsicht und Sachlichkeit steht sie im Gegensatz zu den vorbehaltsloseren und dogmatischeren Höhenflügen der Kunst- und Literaturschulen. Es wäre jedoch ungerecht, außer denen, die sich berufsmäßig mit der Ästhetik beschäftigen, Forscher wie Lionel Landry und Gabriel Marcel mit Stillschweigen zu übergehen. Ihre Werke sind nicht weniger fest gefügt und weniger bedeutsam als die der Fachästhetiker. Wir fassen sie zusammen unter dem ihnen gemeinsamen Gesichtspunkt von der „Botschaft“ des Kunstwerkes, die auch den Schlüssel zu seinem Verständnis hergibt.

Jeder große Künstler, sagt G. Marcel, muß betrachtet werden „comme porteur d'un message sans contenu intellectuel, mais qui renouvelle à

Wunsch, nichts von der Komplexheit der beobachteten Tatsachen zu Gunsten einer einheitlichen Theorie aufzugeben, besonders deutlich in Erscheinung tritt: „La beauté artistique est un plaisir complexe et artificiel, né d'une activité de rêve libératrice, organisée comme un jeu — sous une forme harmonieuse — dont la valeur est jugée supérieure et collective — tout ce dynamisme déclanchant communément une puissante résonnance affective“. L'expression de la vie dans l'art, S. 236.

[30]) Der Vollständigkeit halber müßten wir an dieser Stelle auf unsere eigenen Arbeiten zur Methode der Ästhetik eingehen. Um aber den Schwierigkeiten, seine eigenen Arbeiten darzustellen, aus dem Wege zu gehen, erlaube man uns alles, was wir selber darüber zu sagen haben, an den Schluß zu rücken. An diesem Orte wird es niemand dem Verfasser verwehren, selber in Erscheinung zu treten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0087
gefördert durch die
DFG

chaque fois et réconcilie avec soi l'âme qui le déchiffre"[31]). „Message informulé", fügt Landry verbessernd hinzu. Diese Botschaft ist im übrigen auch unaussprechlich, da sie sich dem Worte widersetzt. Ihrer Natur nach entspricht sie eher dem mystischen Logos als der gegliederten Rede[32]).

XI. Wenn wir aber von kühnen, jenseits der Schulwissenschaft stehenden Werken sprechen, so denken wir nicht an diese Forscher. Wir denken vielmehr an alle jene Künstler und Schriftsteller, deren Gedanken — seien sie nun Ausdruck einer Schule oder nicht — es durchaus verdienen, in der Geschichte der Ästhetik angeführt zu werden. Die sich auf ihre Kunst besinnenden Künstler sind nicht selten; das von uns gezeichnete Bild wäre unvollständig, wenn wir nicht noch nennen würden: Maurice Denis, Le Corbusier, Ozenfant und Janneret, André Boll und André Lhote (dessen kritische Aufsätze eine ganze Ästhetik enthalten und dessen Vortrag über den Kubismus und die allgemeine Theorie der Form in der Gesellschaft für Ästhetik besonderes Aufsehen erregt hat). Noch viele andere müßten genannt werden, die an diesem Orte nicht alle angeführt werden können. Die besondere Bedeutung der hier vereinigten Namen liegt darin, daß sie den rationalistischen und architektonischen Charakter des künstlerischen Denkens zum Ausdruck bringen. Der Künstler wird zum Denker oder zum Logiker. War die Kunst der eben vergangenen Epoche konstruktivistisch und logizistisch, so ist es auch die programmatische Theorie der sich besinnenden Künstler dieser Schule.

Wir haben schon auf den verzweifelten Versuch von Maritain (Art et scolastique, 1920) hingewiesen, die Ästhetik des „Kubismus", des „Architektonismus" und des „Purismus" aus der thomistischen Philosophie

---

[31]) Revue musicale, März 1925. Das philosophische Hauptwerk von G. Marcel ist sein Journal Métaphysique. Seine vielfältigen Beiträge zur Ästhetik beziehen sich alle auf Einzelprobleme. Sie finden sich vor allem im Journal de Psychologie. Hinzuweisen ist auch auf seine Studie über das Tragische. Diese Studie ist um so aufschlußreicher, als Marcel bekanntlich Verfasser mehrerer Theaterstücke ist, die philosophisch nicht ganz bedeutungslos sind.

[32]) Vgl. Landry: Sensibilité musicale, S. 190—206. Lionel Landry (unter diesem Pseudonym verbirgt sich der Direktor der französischen Münze, Dally) hat zahlreiche und immer höchst fesselnde Beiträge zur Ästhetik geliefert. Sie finden sich vor allem in der Revue des deux Mondes (1928, der Aufsatz ist Dally gezeichnet), in der Revue musicale, im Journal de Psychologie (z. B. Febr. 1927: La psychologie du cinéma; Dez. 1927: La représentation spatiale de la musique usf.) Sein Haupt- und Meisterwerk bleibt aber seine Sensibilité musicale (2. Aufl. 1931), auf das wir hier leider nicht eingehen können, weil wir grundsätzlich alle auf Einzelkünste sich beziehenden Untersuchungen beiseite lassen wollen. Landry ist darum doch einer der bedeutendsten Ästhetiker der Gegenwart in Frankreich.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0088
gefördert durch die DFG

abzuleiten[33]). Von Thomismus kann natürlich keine Rede sein. Aber wir machen immerhin aufmerksam auf diese Auswertung der geistigen Konstruktion, auf die mögliche Teilhabe des Kunstwerkes an ersten und einfachen strukturellen Wesenheiten[34]), die die Kunst der eben vergangenen Epoche mit Vorliebe stilistisch in den Vordergrund zu schieben suchte, die aber dennoch — wenn auch verborgen — im Herzen jeder Kunst lebendig sind, welches Gepräge sie auch immer in sich tragen möge.

XII. Dieser spiritualistische Intellektualismus bildet auch den Hauptzug bei jenem so anziehenden und fesselnden, die Jugend mit sich fortreißenden Denker, der seine Werke unter dem Pseudonym Alain veröffentlicht hat (Emile Chartier). Seine „Propos d'Alain" enthalten sehr viele wertvolle Einsichten in das Wesen der Kunst, die aber schwer in ein System zu pressen sind[35]). Sein Grundgedanke ist der, daß die Kunst ganz und gar auf das Werk gerichtet ist, d. h. auf ein in sich geschlossenes und stehendes Gebilde (der Sang des Vogels hat keinen ästhetischen Charakter „faute d'une détermination rigoureuse et d'un retour réglé" (ebda. 33). Durch diese Eigentümlichkeit ist die Kunst der Träumerei, deren Heilmittel sie ist (S. 21), durchaus entgegengesetzt, und die Freude am Schönen, wie sie durch das Gelingen einer geistigen Verwirklichung bewirkt wird (le seul fait de l'esprit peut-être (S. 10), ist gleichsam die Belohnung für diese Verwirklichung. Alle diese Gedanken leiten sich vor allem von Lagneau und Lachelier her.

Der hervorragendste Träger dieses konstruktiven ästhetischen Spiritualismus ist aber Paul Valéry, zugleich der bedeutendste französische Dichter der Gegenwart.

XIII. Es ist unnötig, dem Leser dieser Zeilen den Dichter Paul Valéry besonders vorzustellen. Immerhin mag ein Hinweis darauf nicht überflüssig sein, daß seine ästhetischen Überlegungen nicht nur das Werk eines wissenden Dichters, der über seine eigene Kunst klaren Aufschluß gibt, sondern das Werk eines tiefschürfenden Philosophen sind. Seine Texte erscheinen zwar manchmal durch die Bedürfnisse einer literarischen Darstellung vor den Forderungen rein theoretischer Gedan-

---

[33]) Bos siculus super tectum sagt irgendwo sehr hübsch Lionel Landry. Um die Bedeutung dieser seltsamen Verlagerung des Schulengels zu verstehen, muß man wissen, daß der „Boeuf sur le toit" kurz nach dem Kriege das angriffslustige Manifest der Schule war, die unter anderen damals von Jean Cocteau geleitet wurde.

[34]) „Konstante" sagt Ozenfant (vgl. Art, 1928; auch Ozenfant et Janneret: La Peinture pure). Kunst ist für Ozenfant alles „ce qui nous soulage de la vie réelle en nous portant à l'élévation".

[35]) Vgl. vor allem Le système des beaux-arts und Vingt et un chapitres sur les beaux-arts. In der Ästhetik geht Alain systematisch fast rein auf die Kantischen Grundlagen zurück. (Vgl. Système des beaux-arts, S. 19/20, Vorwort.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0089
gefördert durch die DFG

kenführung etwas aufgelöst (wohlverstanden fällt hierbei die oft beabsichtigte Dunkelheit der Form nicht ohne weiteres zusammen mit der Verwicklung seiner Gedanken; weit entfernt davon fordert gerade der schwierigste Gedanke volle Klarheit, während der geläufigere im Zustande der Andeutung verbleiben kann) — sie enthüllen aber dennoch eine festgefügte und systematische Lehre. Der Aufweis ihrer Beziehung zu den anderen ästhetischen Lehren ist durchaus von Nutzen, d. h. also ihre Einführung in die Ebene der gebräuchlichen philosophischen Sprache. So erst wird zwischen beiden eine gemeinsame Aussprache ermöglicht.

Paul Valéry, in gewisser Hinsicht ein reiner Agnostiker, nimmt seinen Ausgang von einer eleatischen Weltauffassung. Alles ist da, alles ist gegeben. Wir können weder in Wahrheit etwas schaffen, noch einem schöpferischen Vorgang beiwohnen. Wie verhält sich aber ein nach Wahrheit strebendes Leben vor diesem Gegebenen? Es kann sich gewiß nicht damit begnügen, ein reiner Spiegel zu sein. „Rien sans doute de plus morbide en soi que de v o i r l e s c h o s e s c o m m e e l l e s s o n t“[36]).

Der Geist bringt in den vereinzelten und geistblinden Gegebenheiten des Seins eine neue, tätige, führende und geistig konstruktive Kraft zum Leben, eine schöpferische Phantasie (puissance de fabulation)[37]). Diese Tätigkeit, durch die wir an dem Nicht-Ich teilnehmen[38]), erlaubt uns zugleich eine Einsicht in uns selbst und in diesen Gegenstand[39]). Sie ist Erkenntnis und Leben zugleich[40]). Sie befreit uns von der eleatischen Unbeweglichkeit des gegebenen Seins. Zweifellos gibt es etwas Ähnliches schon in der Natur. Aber nur insofern als die Natur, indem sie die Geschöpfe ihrer wesensmäßigen Vollendung entgegenführt (dies kann nur rein geistig verstanden werden), die Wirkungen ihrer Eigendialektik teilweise und verworren im Laufe der Zeit zusammenfallen läßt mit dieser reinen und abstrakten Architektonik, die der Geist in wenigen Augenblicken errichtet. „L'artiste fait en peu de jours ce que la nature fait en des siècles“ (S. 102). Zur Not zerstört der Künstler die Ordnung der Natur, um eine tiefere und geheimere Ordnung zu finden, und schafft durch Abstraktion (S. 108). Er führt die Dinge und Geschöpfe auf eine höchste Vollendungs-, Absolutheits- und Reinheitsstufe, die gleichsam alle

---

[36]) L'Ame et la danse, Ausg. 1913, S. 35.

[37]) Dieser Ausdruck stammt von uns. In Variété II: „La Fable“ oder „Le mythe“. „Au commencement était la Fable“, S. 255. In Eupalinos, S. 79: „Non une fable mais cette puissance cachée qui fait les fables.“

[38]) „Qu'est-ce que connaître? C'est assurément n'être point ce qu'on est“, a. a. O. S. 36.

[39]) „A force de construire, ... je crois que je me suis construit moi-même“; Eupalinos, Ausg. 1923, S. 66.

[40]) „Se construire, se connaître soi-même, sont-ce deux actes, ou non?“ Ebenda.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0090
gefördert durch die DFG

ihre Kräfte in einem endgültigen Akte zusammenfaßt[41]). Diese schöpferische Phantasie ist durch ihren mythischen und interpretativen Charakter zutiefst geschieden sowohl von der Hegelschen Idee[42]), wie von der mythenbildenden Einbildungskraft und dem Traum durch ihre rationale und dialektische Strenge, die ihr allein erlaubt, zu ihrem Ziel und Ende zu gelangen. Die Kunst (die, wenn wir recht verstehen, das Wirkungselement dieser schöpferischen Phantasie ist) gelangt zu dieser absoluten Existenzstufe „au moyen de nombres et de rapports de nombres" (S. 79); ganz allgemein gesagt: mit Hilfe der Wissenschaft. Die ganze Ästhetik Paul Valérys liegt im Keime beschlossen in den berühmten Versen Mallarmés[43]):

Car j'installe, par la science,
L'hymne des coeurs spirituels,
En l'oeuvre de ma patience:
Atlas, herbiers et rituels.

Auch unser Dichter macht sich zum Vertreter einer rein intellektualistischen, rationalistischen und logizistischen Lehre von der Kunst (die ihrer Abstammung nach über Mallarmé hinaus in vielem auf E. A. Poe zurückweist). Sie ist der Lehre vom Enthusiasmus und der Inspiration denkbar scharf entgegengesetzt. Enthusiasmus ist nicht Sache des Dichters[44]). Einzig sein Gegenstück, die Vernunft und die harte Arbeit der Dialektik führen zur schließlichen Vollendung heran. Diese Vollendung ist im übrigen nicht eigentlich im Werke beschlossen; oder man muß zugeben, daß sich ihrerseits die Vollendung des Werkes nur im Geiste des Lesers und Betrachters vollzieht. Wenn auch das Gedicht sinngeladen ist[45]), so ist dieser Sinn dennoch nicht identisch mit der ursprünglichen Eingebung des Dichters, die im Grunde völlig gleichgültig ist[46]). Wichtig sind vielmehr alle die, denen die Form des Gedichtes einen geistigen Lebensrahmen wird geben können. So empfängt das Gedicht seinen Gehalt von der Mannigfaltigkeit jener Seelen, die ihm entgegen-

[41]) „Me voici, dit le Constructeur, je suis l'Acte." Der hypothetische Demiurgos „vous a donné de vivre, ... mais je viens après lui; je consumerai vos trésors avec plus de suite et de génie que vous le faites ..." Ebenda S. 137.

[42]) Über das Verhältnis des Mythos zur Ordnung vgl. das Vorwort zu den Lettres Persanes.

[43]) Unter dem Stephanos im Eupalinos verbirgt sich Mallarmé.

[44]) Vgl. vor allem Introduction à la méthode de Léonard de Vinci.

[45]) „La poésie est l'ambition d'un discours qui soit chargé de plus de sens ... que le langage ordinaire n'en porte et n'en peut porter", Variété II, S. 180. Vgl. auch das Vorwort zu Charmes mit dem Kommentar von Alain.

[46]) Hier liegt vielleicht eine Konzession vor, voller Verachtung für die einen, voller Liebe für die anderen, die den verschiedenen Ausdeutungen der Kommentatoren ihre Rechte gibt; ebenda S. XXIII.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0091
gefördert durch die DFG

gehen. L'objet de l'artiste n'est pas tant l'oeuvre que ce qu'elle fera dire et qui ne dépend jamais simplement de ce qu'elle est"[47]). Aber Valéry selbst hat sich niemals ausgesprochen über die Idee einer besonderen seelischen Verfassung, einer besonderen Aufgeschlossenheit der Seelen, deren Wert so hoch wäre, daß sie als hinreichende Rechtfertigung des ganzen künstlerischen Bemühens erscheinen könnte.

Hier stoßen wir auf den dunklen und zweifelhaften Punkt dieses im Grunde — wie man richtig gesagt hat — „nihilistischen" Denkens. Diese reine und wesenhafte Kunst, die gleichsam das Sein aufzuzehren sucht, indem sie ihm sein Wesen unterschiebt, wird in Wahrheit durch die ungenügende Wertrechtfertigung dieses Wesens überflüssig und läßt das mythische Spiel im Leeren versinken. Und das so sehr, daß die genaue und vollständige Kenntnis der Spielregeln dieses Spiel selbst überflüssig machen würde. „Si l'esthétique pouvait être, les arts s'évanouiraient nécessairement devant elle, c'est-à-dire devant leur essence" (ebda.). Nicht nur die Kunst, sondern auch das Werk selbst verschwindet mit dem absoluten geistigen Sein, wie es die Kunst setzt, und das in nichts dem ursprünglich gegebenen Sein, welches sie gleichsam in ihr Wesen hineinnimmt, vorzuziehen ist. Ein Absturz ins Leere, der (wenn die Reinheit an sich nicht nur asketisches Ideal ist) in seltsamer Weise die harte Arbeit des Geistes beschließt, der sich schicksalshaft in diese Dialektik verfangen hat, um bis ans Ende zu gelangen. Diese Gleichgültigkeit und Ziellosigkeit[48]) bestätigen die Verzweiflung unseres Dichters[49]) (eines der tiefsinnigsten Nihilisten, die jemals gelebt haben) vor seinem schönen Spiel. Dieses ist nutzlos wie das Sein, das schwerer zu begreifen ist als das Nichts, in dem seinerseits die einzig vollbefriedigende Gegebenheit beschlossen ist.

XIV. Das Ganze gipfelt in einer dichterischen Krönung, die den Gang der künstlerischen Eingebung mit dem Fortschritt eines Gedankens iden-

---

[47]) Vgl. Les divers essais sur Léonard de Vinci, Ausg. 1933; eine spätere Ergänzung.

[48]) In diesem Zusammenhang sei hingewiesen auf den Aufsatz von Paul Lefèvre im Correspondant vom 10. Okt. 1925. Hier wird zugleich der Beweis geführt, daß es unmöglich ist (wie Thibaudet es versucht), die Philosophie Valérys an die Philosophie Bergsons anzuschließen. Der Ausgangspunkt des dialektischen Fortschritts ist nach dieser Lehre willkürlich. „Les dieux" — betont Valéry immer wieder — „nous donnent gratuitement le premier vers."

[49]) In der Definition des Schönen, wie wir sie bei Valéry finden, liegt zugleich diese Verzweiflung und noch eine andere (nämlich jene, die aus der Unmöglichkeit hervorgeht, die Vollkommenheit zu erreichen und sie zu überleben). „La définition du Beau est facile; il est ce qui désespère." Immerhin fügt der Dichter hinzu: „Mais il faut bien ce genre de désespoir qui vous détrompe, vous éclaire, et, comme disait le vieil Horace de Corneille — qui vous secourt"; Variété II (1930), S. 219.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0092
gefördert durch die DFG

tifiziert, der sich auf die Vernunft (auf eine eigentümliche Vernunft) stützt, um sein Reich zu errichten. Diese Krönung gibt zugleich dem philosophischen Bedürfnis seine Befriedigung, dessen Dringlichkeit wir zu Beginn dieser Abhandlung dargestellt haben. Es ist nicht weiter verwunderlich, daß eine solche allgemeine Auffassung der Ästhetik, zu deren Parteigängern — wie wir sahen — sich sowohl ein Dichter wie bedeutsame Philosophen machen, der gesamten philosophischen Forschung neue Perspektiven eröffnen kann.

Kann jedoch dieser Gewinn nicht nur unter ganz besonderen Bedingungen erreicht werden?

Gewiß. Man verstatte uns zum Abschluß den Versuch einer Kritik, bei deren Gelegenheit wir mit wenigen Worten unsere persönliche Ansicht über diese Probleme darstellen werden[50]).

In diesem ganzen Versuch, der — wie wir gesehen haben — darin besteht, die künstlerische Tätigkeit nacheinander ihrer verschiedenen unwesentlichen Stücke zu entkleiden, um schließlich vor einem dialektischen Prinzip zu stehen, in dem das Wesen der künstlerischen Tätigkeit selbst beschlossen liegt; in diesem Versuch ist zweifellos das ernsteste, schwierigste und zugleich fruchtbarste Problem das Problem einer r e i n e n K u n s t, dem wir schon mehrfach in dieser Abhandlung begegnet sind.

Diese reine Kunst ist zugleich der letzte Bestand, der nach einer aitiologischen Analyse der der Ästhetik unangemessenen Methoden noch übrig bleibt; zugleich aber das beherrschende Prinzip, dessen Vermittlung alle diese nicht ästhetischen Elemente unterworfen sind. Die reine Kunst ist weiter aber auch jenes Wesen, das in keiner besonderen Kunst jemals vollständig gegenwärtig ist, das jedoch alle Künste belebt. Durch ihre Gegenwart erhalten aber auch alle sich nicht materiell ausdrückenden Künste, wie die des konstruktiven Gedankens und des geistigen Lebens selbst ein festes Gerüst. Wie soll man ihrer habhaft werden?

Es erscheint uns unmöglich, die Prinzipien, deren Zusammen dieses bewirkende Wesen der reinen Kunst darstellt, durch Innenschau und Bewußtseinsanalyse zu erfassen. Erfaßt werden sie nur auf Grund einer Werkanalyse und auch das nur durch eine induktiv-vergleichende Methode. Es scheint uns ein strenges methodisches Verfahren erfordert zu werden, wenn wir zu einem fruchtbaren Vergleich gelangen wollen, der die logischen und strukturellen Analogien der verschiedenen Werke aus verschiedenen Künsten aufweisen kann. Ein solches Verfahren grün-

---

50) Da wir nun einmal Ästhetik an einer der größten Universitäten Frankreichs vortragen, läge durchaus eine falsche Bescheidenheit vor, wenn wir unsere eigenen Arbeiten übergehen wollten, von denen wir die hauptsächlichsten später anführen wollen. Man erlaube also dem Maler, sich selber in einer Ecke seines Bildes unter den anderen Personen abzumalen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0093
gefördert durch die
DFG

det allein auf der gewissenhaften Betrachtung der einzigen positiven und eigentümlichen Gegebenheit im Bereich der hier betrachteten Gegenstände, nämlich auf der Betrachtung der Form[51]). Diese kann und muß man mittels einer besonderen Sprache, mittels eines wissenschaftlich vereinbarten Algorithmus erfassen, der die formalen Dispositionen deutlich werden und sorgsam aufzeichnen läßt[52]). Eine gute vergleichende Ästhetik (die einzige, die sowohl eine feste Grundlage für die positive, kollektivwissenschaftliche Arbeit abgeben kann und zugleich dem philosophischen Bedürfnis nach einer allgemeinen Theorie und einem System der Künste Befriedigung verschafft) ist zunächst und vor allem eine Wissenschaft von den Formen. Das ist unser methodologischer Ausgangspunkt.

In dieser Hinsicht gehen wir gemeinsam mit einer ganzen Gruppe von Forschern, von denen hier mehrere (abgesehen von denen, die unmittelbar unter unserer persönlichen Leitung arbeiten) genannt werden müssen. Zum Beispiel Monod-Herzen, dessen Hauptwerk[53]) sich in der Bibliothek aller Künstler findet. Dann alle jene, die an dem Problem der Form ein philosophisches Interesse nehmen[54]). Vor allem aber möchten wir hinweisen auf die Unterstützung, die wir jüngst in dieser Forderung von Focillon erhalten haben[55]), in dessen kunsthistorischen Werken eine ganze Ästhetik enthalten ist. Wir hätten gewünscht, ihm in dieser Abhandlung einen größeren Raum zu geben, wenn nicht die notwendige Beschränkung unserer Darstellung uns gezwungen hätte, die kunsthistorische Forschung völlig beiseite zu lassen.

Dieses in der französischen Ästhetik der Gegenwart neu erwachte Interesse an der Form bedeutet keineswegs eine Renaissance des „Formalismus“. Die Form erscheint hier einzig als positive und eigentümliche Gegebenheit, die geeignet ist, den analytischen und induktiv-vergleichenden Forschungen eine faßbare Unterlage zu geben. Sie erscheint also einzig als Stützpunkt für die Errichtung einer allgemeinen Kunst-

---

[51]) Vgl. vor allem unser Werk: L'avenir de l'esthétique, 1929.

[52]) Einen Versuch solcher Forschungen haben wir in unserem Werke: Algorithme musical (Revue philosophique 1927) vorgelegt.

[53]) Morphologie générale, 1929.

[54]) Z. B. Guillaume, Luquet. Wir könnten auch auf einige französisch schreibende Forscher nichtfranzösischer Herkunft hinweisen: Ghyka, Pius Servien u. a. Aber sie werden von anderen Nationen in Anspruch genommen.

[55]) Vgl. den Aufsehen erregenden Vortrag in der Gesellschaft für Ästhetik, April 1933; ebenso die Diskussionsbemerkungen von Basch und Valéry. Focillon ist bekanntlich nicht nur Kunsthistoriker (dessen Arbeiten ein weites Gebiet umschließen, vor allem aber die Kunst des Mittelalters; er schließt sich dabei an Emile Mâle an), sondern auch ein Kunstsystematiker; in dieser Eigenschaft ist er verdientermaßen — wie schon oben gesagt — zum Nachfolger Baschs auf den Lehrstuhl für Ästhetik an der Sorbonne berufen worden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0094
gefördert durch die DFG

philosophie, d. h. einer reflexiven Theorie vom Lebenszentrum der Kunst. Dabei muß man allerdings die Form im rein geistigen Sinne verstehen, und gerade darüber scheint uns bei den Vertretern der angedeuteten Strömung weiter kein Zweifel zu bestehen.

Der Rückgriff auf eine in diesem Sinne als Formwissenschaft begriffene Ästhetik ist (wenn wir unserer persönlichsten Auffassung Ausdruck verleihen dürfen) nur ein methodologisches Mittel, um die Gesetze der reinen Kunst zu erkennen. An der Schwelle dieses Problems halten alle die verschiedenen und so nützlichen Methoden der aitiologischen Analyse, die wir oben erwähnt haben, notwendigerweise an. Zugleich liegt in diesem Problem der Schlüssel für alle Hoffnungen, die man auf die Kunst als Inbegriff geistigen Seins gesetzt hat. Was aber ist die Form? Wir bestimmen sie als ein Gesetz jenes zu erforschenden geistigen Seins; als das Gesetz des Stufenaufstiegs mittels — wie wir es nennen — eines Anaphors, d. h. einer Erhebung zu einer klareren und in sich befriedigenderen Existenzweise.

Es ist bekannt (und hier nehmen wir das Problem wieder auf, wie Delacroix es stellte und Paul Valéry es in seiner Ästhetik im Ungewissen gelassen hat), welche Schwierigkeiten die Idee einer Dialektik durch geistige Konstruktion aufgibt (jeder Vitalismus oder genetischer Historismus nimmt dieser Dialektik entweder den geistigen oder den konstruktiven Charakter), sowie man ihr kein Endziel gibt, ein Endziel, dem man sich stufenweise annähert. Die Idee der Vollkommenheit scheint uns hier, will man sie nicht selbst durch stilistische und morphologische Merkmale bestimmen (die aus ihr eine der höchsten und bedeutsamsten Kategorien der Kunst machen), in einen Zirkel hineinzugeraten[56]). Demgegenüber erscheint uns die Idee des Endzweckes als der allgemeine dialektische Schlüssel des Kunstseins in Form eines fortschreitenden Aufstiegs eines geistigen Geschöpfes (nicht durch genetische Etappen und durch bloßen Zuwachs, sondern durch klare Ordnung, Harmonie, stilistische Charakteristik usf.) zu jenem höchsten Zustand der Seinserfülltheit, zu jener herrlichen Kraft, sich durch sich selbst zu setzen und zu rechtfertigen; aus dem Nichts oder den Seinsgraden, die das Nichts kaum über-

---

[56]) An diesem Punkte trennen wir uns von unserem ersten Lehrer, Paul Souriau. Wir glauben es vermeiden zu müssen, die Vollkommenheit (die immer auf ein individuelles Sein bezogen ist) durch Beziehung auf einen Endzweck zu bestimmen; der Endzweck ist entweder allgemein (und dann kann er nicht zur Bestimmung der individuellen Vollkommenheit benutzt werden), oder individuell (und dann kommt die Gefahr des Zirkels auf). Wir geben einen allgemeinen Endzweck zu: die erhellte Existenz. Und wir versuchen die Vollkommenheit zu bestimmen als stilistische Eigentümlichkeit des Fortschritts einer bestimmten besonderen Wesenheit zu diesem Endzweck.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0095
gefördert durch die DFG

schreiten, hinauszutreten, um in jener höchsten Bejahung seiner selbst zu leben, die das Meisterwerk erweist und bestimmt.

Was aber ist die Kunst? Die Schöpfung einer Sache, eines Seins. Welches ist ihr Zweck? Die Bejahung dieses Seins in dem Zustand der erfüllten, klaren und packenden Wirklichkeit, in der seine Existenz sich zugleich ausdrückt und ausweist, und in der es in einer befriedigenden und durchsichtigen Weise zur vollendeten Existenz gelangt. Wie gelangt die Kunst dazu? Sie gelangt dazu durch Konstruktion dieses Seins nach Maßgabe dieser Vernunft, dieser Harmonie und dieser Einzigartigkeit zugleich, durch die sie sich anaphorisch allmählich zur in sich erhellten Existenz erhebt; und das, indem sie der Reihe nach alle die aufeinander folgenden Stufen in immer reicherer formaler Ausgestaltung durchläuft, nach Maßgabe jener Dialektik, jener schöpferischen Vernunft, jener vernunfterhellten Weisheit, die einzig den Zugang zu diesen Höhen der geistigen und individuellen Existenz eröffnen[57]). Wann aber ist diese Bewegung vollendet? Sie ist abgeschlossen in dem Augenblicke, wo die stilistischen Merkmale der Vollkommenheit, d. h. des Gleichgewichts über einer notwendigen Invariante die Macht des geschaffenen Dinges beweisen, das nunmehr aller zeitlichen Bewegung zum Trotze unbeweglich fortbesteht.

Der Künstler schafft nicht die Kunst. Er stützt sich nur auf sie, auf diese Weisheit, auf diese Vernunft, auf diese anaphorische Bedingung des Schaffens. Und nichts Großes, nichts Wahres, nichts erfüllt Wirkliches entsteht ohne sie.

Gleich wertvoll wie die reflexive Analyse der Wissenschaft (die alle geistigen Prinzipien zutage bringt, in denen die Wirksamkeit der Identität lebendig wird) ist die reflexive Analyse der Kunst. In ihr eröffnen sich jene Prinzipien, in denen sich die Wirksamkeit des Anaphors auslebt. Hier muß man diese Prinzipien suchen und durch sie allein kann sich jene reine Kunst auswirken, deren Sonderfälle die besonderen und

---

[57]) Hier sieht man deutlich unsere Gegenüberstellung zu denen, die eine Logik der Kunst in einem formalen, einheitlichen und unbeweglichen Gesetz suchen: etwa im goldenen Schnitt, in der Abwechslung von Spannung und Lösung usw. Hier liegt nur ein Gesetz der Vereinigung der Formen untereinander vor; ein Gesetz der Überordnung und der fortschreitenden Integration dieser Formen in das Werk nach Maßgabe des vom Anaphor vorgeschriebenen Weges. Einzig so kann man der Kunst gerecht werden. Es ist uns begreiflicherweise unmöglich, an diesem Orte eine Vorstellung von den verschiedenen Richtungen in der Welt der Formen zu geben, die die verschiedenen Stile aufbauen und zugleich Rechenschaft geben von der Struktur der Kunstwerke. Die Ergebnisse solcher Untersuchungen lassen sich nicht mit wenigen Worten zusammenfassen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0096
gefördert durch die
DFG

konkreten Künste sind. In ihr sind zugleich einbegriffen die Kunst, mit Klarheit ein Bild der Welt zu denken, und die Kunst, sich selbst zur höchsten Höhe einer in sich selbst erhellten Existenz zu erheben, das heißt aber geradezu: die Kunst zu leben. Was aber die phänomenale Erscheinung des Lebens, die phänomenale Erscheinung der Ereignisse und der Dinge in der Zeit betrifft, so sind sie nur als nachgeordnete Ergebnisse eines Zusammenstoßes der Prinzipien individueller Existenz mit den materiellen Möglichkeiten eines totalen, kosmischen Seins zu verstehen. In diesem Sein ist zwar alles im voraus gegeben, aber doch im Zustande völliger Unpersönlichkeit und dinglicher Unbestimmtheit. Selbst die Vorgänge der rein physischen Entwicklung bestehen einzig als Folge der Setzung und der ständigen Bewegung von Individualitätsprinzipien durch diesen materiellen Kosmos, die künstlerischer und formaler Natur sind[58]).

XV. Liegen aber diese und ähnliche Gedanken (die in solcher Loslösung von dem begründenden Apparat willkürlich erscheinen mögen) wirklich im Rahmen der Forderungen, die der gegenwärtige Zustand der Kunstphilosophie und der allgemeinen Philosophie in diesem Augenblick in Frankreich erheben? Diese Frage können wir nicht beantworten. Sie stellen aber wenigstens — und in diesem Sinne können sie hier als Dokument und als Beschluß angeführt werden — einen Versuch dar, das Ganze der Bedingungen zu erfassen, in dem sich der gegenwärtige ästhetische Rationalismus in Frankreich mit seinen bezeichnenden Grundzügen entfalten kann. Damit wird zugleich dem Bedürfnis Befriedigung geschaffen, die Kunst als allgemeines Vehikel des Gedankens zu betrachten, und jenem anderen Bedürfnis, die Kunstwissenschaft als eine positive und strenge Wissenschaft anzusehen, als eine Wissenschaft, deren geregelter Fortschritt kollektiver Natur ist.

Möchte dies eine aus diesen Zeilen gelesen werden: die Grundhaltungen der gegenwärtigen französischen Ästhetik befinden sich — im Ganzen besehen — in völliger Übereinstimmung mit der für die französische Methode im allgemeinen wahrhaft bezeichnenden doppelten Ausrichtung. Darin liegt zugleich die bezeichnende Leistung dieses Landes im umfassenden Ganzen der gegenwärtigen Forschung. Das charakteristisch

---

[58]) Wir fassen in diesen Zeilen folgende Werke zusammen: Pensée vivante et perfection formelle, 1925; Abstraction sentimentale, 1925; L'avenir de l'esthétique, 1929; Art et vérité, Revue philosophique März 1933; und eine Reihe von Aufsätzen in der Revue des Cours et conférences, vor allem die Reihe: L'esthétique et l'art de vivre, 1930/31.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0097
gefördert durch die DFG

französische Problem liegt in dem Bemühen, ein überliefertes Ideal der Harmonie, des Gleichgewichts und der Vernunft in Einklang zu bringen mit dem Streben nach neuen Wirklichkeiten. Die bewußte und überlegte Lösung dieses Problems scheint uns darin zu liegen (wenn wir uns in der Interpretation der vorliegenden Zeugnisse nicht täuschen), daß die Kunst, diese schöpferische und erneuernde Macht, nicht als ein Akt und das Bemühen eines schöpferischen Willens, sondern als die Vernunft und die Weisheit angesehen wird, die diesen Willen zügelt und überwacht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0098
gefördert durch die
DFG

Bemerkungen.

Kritik der Illusionstheorie.

Von

Karl Schultze-Jahde.

Obwohl es unmöglich ist, bei einer Überprüfung des gesamten Ausdrucksgebiets und des ästhetischen im besonderen etwa Lyrik, Musik, Tanz, Architektur mit der Illusion zusammenzubringen oder gar tiefste Wirkungen von Kunstwerken auf den Wechsel von Illusion und Desillusion (Lange) zurückzuführen oder etwa dem Künstler die Absicht unterzulegen, Illusion oder Wechsel von Illusion und Desillusion darstellerisch zu bewirken, begegnen derartige Auffassungen, insbesondere auch auf literaturwissenschaftlichem Gebiet, immer noch. Es ist m. E. an der Zeit, solche Auffassungen mit Stumpf und Stiel auszurotten, weil sie der Analyse des psychischen Tatbestandes nicht im mindesten entsprechen. Ich will im folgenden diesen Versuch machen und nachweisen, 1. daß mit einem psychologisch präzisen Begriff von Illusion nicht durchzukommen ist; 2. daß der psychische Tatbestand, den man im ästhetischen Verhalten vorfindet und in irgendeinem Sinne als Illusion kennzeichnet, Kontemplation ist; 3. daß der genau analysierte Wahrnehmungs- und Vorstellungsinhalt des ästhetischen Ausdruckswerks in keinem Sinne einen Ansatzpunkt für eine Illusion bietet.

1. Präzis psychologisch gehört die Illusion in das Gebiet der Sinnestäuschungen. Sinnestäuschungen spielen im Gebiet der Wahrnehmung. Wahrnehmung ist ein Erlebnis mit einem sinnhaften (sinnesqualitativen) Bestandteil, der sie eben einem besonderen Sinnesgebiet zuweist; die Wahrnehmung gilt dem Wahrnehmenden als Sosein des Wahrgenommenen. Von einer Sinnestäuschung spricht man, wenn das auf Grund einer Wahrnehmung vorausgesetzte Sosein einer Nachprüfung nicht standhält und für den Rückblick eine als-ob-Wirklichkeit ergibt. Es gibt drei Fälle:

a) Ich sehe einen ins Wasser gehaltenen geraden Stock gebrochen; ich sehe gerade Linien in einem bestimmten Muster geknickt; ich höre den Ton eines Horns, das links hinter einem Hause geblasen wird, etwa von rechts kommen; ich taste eine Kugel, die an den Außenrändern zweier übereinandergelegter Finger rollt, als zwei, und dergleichen mehr. Die Nachprüfung ergibt, daß der Stock haptisch und im gleichen Medium gerade ist; daß die geknickten Linien sich beim Anvisieren als gerade erweisen; daß der Hornbläser links hinter dem Hause steht; daß es nur e i n e Kugel ist, die über die Finger rollt usw. Tatsächlich liegt hier gar keine eigentliche Sinnestäuschung vor, denn die Nachprüfung ergibt: der Stock ist optisch wirklich gebrochen, die Linien sind in der Aufsicht optisch geknickt, der Ton des Horns kommt durch akustische Umleitung wirklich von rechts, jeder Finger spürt eine Kugel usw. Die Wahrnehmung kann also nur bedingt als eine als-ob-Wahrnehmung gelten, indem die Nachprüfung eine der zugeordneten Wahr-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0099

gefördert durch die
DFG

nehmungen als „normale“ festsetzt und ein Stück des Gesamttatbestandes als „richtig“ annimmt. Die als eine als-ob-Wahrnehmung angesprochene Wahrnehmung gibt wirklich ein Sosein unter bestimmten Bedingungen, wie auch die „normale“ und „richtige“ nur eine Wahrnehmung unter bestimmten Bedingungen ist. In diesem Fall von Sinnes„täuschung“ handelt es sich also um eine Unstimmigkeit zwischen den zugeordneten Wahrnehmungen, die beide ein Sosein unter bestimmten Bedingungen vermitteln, die Wahrnehmungen sind zuordnungsunstimmig.

b) Auch die Illusion ist eine Wahrnehmung, aber hierbei wird eine Wahrnehmung assoziativ überschritten, vorstellungsmäßig ergänzt und wahrnehmungsmäßig umgedeutet. Die Nachprüfung ergibt eine als-ob-Wahrnehmung, die vom Wahrnehmenden als Sosein angesprochen wurde, aber durch Aussonderung des Vorstellungsüberschusses richtig gestellt wird und als eine als-ob-Wahrnehmung anerkannt werden muß: ein Handtuch ist ein Gespenst, ein Fleck an der Wand ein Nagel, die Musik einer Platte die eines wirklichen Orchesters usw. Der täuschenden Wahrnehmung ist nicht ohne weiteres anzusehen, ob sie normal oder zuordnungsunstimmig oder illusionär ist, aber entweder gibt die Nachprüfung die Aufklärung, oder aber dem Wahrnehmenden sind von vornherein die Vorbedingungen bekannt, so daß es gar nicht zu einer wirklichen Illusion kommt. Schwimmt ein krummer Stock so im Wasser, daß das vordere Ende über das Wasser hervorragt, das längere hintere und etwas geschlängelte Ende untertaucht, so kann es aussehen, als läge eine Schlange im Wasser, zumal die Schlängelung durch die Brechung verstärkt wird. Bei einer Nachprüfung verschwindet der Vorstellungsüberschuß und damit die Illusion der Schlange, die Zuordnungsunstimmigkeit aber bleibt bestehen. Spricht der künstliche Baum auf einer Bühne als wirklicher an, geschieht bei der Nachprüfung dasselbe, zumeist ergeben die dem Zuschauer bekannten Vorbedingungen, daß er eine zuordnungsunstimmige Wahrnehmung ist. Die Umstellung von einer Illusion auf eine normale oder zuordnungsunstimmige Wahrnehmung pflegt von einem mehr oder weniger affektiven Schock begleitet zu sein, indem sich Überraschung oder Verwunderung einstellt. Die Illusion kann dann nicht selten willkürlich wieder hervorgerufen werden, ohne jedoch ihre ursprüngliche Kraft des Soseins wieder zu erreichen, und der Wechsel kann zu einem technischen Erlebnisspiel werden. Schließt die Vertrautheit mit den Vorbedingungen das Entstehen einer ernsthaften Illusion von vornherein aus, so müßte man sich künstlich in einen illusionsähnlichen Zustand versetzen (Wolken oder Berggruppen, in die man irgendwelche Wesen „hineinsieht“ u. dgl.). Man könnte in diesem Fall von einer Imagination sprechen, und der angedeutete willkürliche Wechsel wäre kein Wechsel zwischen Illusion und Desillusion, sondern von Imagination und Desimagination in affektausgeglichenem vorstellungstechnischem Spiel.

c) Bei der Halluzination ist keine Wahrnehmungsgrundlage gegeben, sondern eine bloße Vorstellung spricht als Wahrnehmung an. In besonders affektiv betonten Fällen spricht man auf optischem Gebiet von einer Vision. Die Nachprüfung vernichtet den Wahrnehmungscharakter der Halluzination völlig.

Auf dem Gebiet der Malerei, das für die Illusionstheorie in erster Linie in Betracht kommt, ist die Halluzination ausgeschlossen, denn es ist eine Wahrnehmung als Bild gegeben, doch besteht die Möglichkeit einer Illusion, weil eine Wahrnehmungsgrundlage da ist, die zu einem vorstellungsmäßigen Überschreiten Anlaß geben kann, aber doch nur dann, wenn der Beschauer nicht weiß, daß er ein Bild vor sich hat, das er auch wissentlich nur für ein Bild nehmen soll. Auch bei ganz realistischer Inszenierung kann nicht die Absicht bestehen, eine Wirklichkeit vorzutäuschen, denn das Stück soll nie als Sosein ansprechen, und wo

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0100
gefördert durch die DFG

das geschieht, gilt es als unangemessenes Verhalten. Das Bild rechnet stets nur mit einer zuordnungsunstimmigen Wahrnehmung, indem es eine wirklich vorhandene optische Tiefenwirkung gibt, die von einem andern Standpunkt aus nicht vorhanden, sondern nur ein Zusammenhang von Farbflecken auf der Fläche ist. Selbstverständlich kann man willkürlich eine Imagination hervorrufen, die man auch wieder aufheben kann, aber dies vorstellungstechnische Spiel ist ja nicht der Kern der Bild- und Bühnenwirkung, und der Autor hat nicht das Ziel, dafür einen Vorwand zu liefern. Es gibt nur einen Fall, der mit voller Illusion rechnet, doch sind dann eben die Vorbedingungen andere, indem das Bild absichtsgemäß wirklich täuschen und als Sosein ansprechen soll, das ist der Fall Apelles-Protogenes. In einem Malwettstreit malte der eine von ihnen Trauben so täuschend, daß die Vögel danach pickten, der andere aber einen Vorhang, so daß der Wettpartner herantrat, um den Vorhang wegzuziehen und das dahinter hängende Bild zu sehen. Der eine hatte „dumme" Vögel, der andere einen „klugen" Menschen getäuscht und damit also gesiegt. Nebenbei: mit dieser Leistung wurde nicht der Wert der Kunstleistung beurteilt, sondern ein abseitiger Einfall, und wären die Einfälle anders verteilt gewesen, so wäre die Sache vermutlich umgekehrt ausgefallen. An diesem Falle, der ganz auf die antike Nachahmungstheorie zugeschnitten ist und das Täuschungsmoment als Kriterium wertet, ist aber gerade zu sehen, daß die Illusion das Bild als Bild vernichtet, weil der Beschauer sich einer Lebenswirklichkeit gegenüber glaubt, und daß das Bild als Bild nicht mit Illusion rechnet. Gilt der gemalte Vorhang als wirklicher, so kann er auch nur als Vorhang ästhetisch betrachtet werden; erst wenn die Illusion aufgehoben ist, kann das Bild als solches betrachtet und die Ausdrucksleistung gewertet werden. Die Täuschung bedingt gerade in diesem Falle die ästhetische Wirkung nicht, und das Gefallen an der Täuschung nach Auflösung träfe ersichtlich auch nicht den Kern.

So steht es auch beim sprachlichen Ausdruck. Es ist schlechterdings unvorstellbar, wie hier eine Illusion konstruiert werden könnte. Es müßte dann das sprachliche Material die Wahrnehmungsgrundlage sein, die einen Vorstellungsüberschuß bewirkte, so daß eine Illusion als W a h r n e h m u n g zustande käme, und es müßte demnach auch ein Apelles-Protogenes-Fall möglich sein, was ersichtlich ausgeschlossen ist, es sei denn rein onomatopoetisch in unbedeutsam geringem Umfange. Es kommt also für das sprachliche Ausdruckswerk der Illusion im umschriebenen Sinne keinerlei Bedeutung zu, aber auch der Imagination nicht, weil sie den Kern ästhetischen Schaffens und Interesses an eine falsche Stelle, nämlich in ein imaginatives Vorstellungsspiel, verlegen würde.

2. Nun wird freilich der Begriff Illusion keineswegs immer in so präzisem Sinne genommen, aber der Grundbestand ist immer der, daß das Kunstwerk ein Erlebnis auslöse, dessen eigentliche Substanz v o r s t e l l u n g s m ä ß i g so ergänzt werde, als ob der Gegenstand der Darstellung selbst vorhanden wäre. Einerlei, ob diese sehr breite und unscharfe Basis tragfähig ist oder nicht, jedenfalls dann auch besser einen anderen Namen trüge, ergibt die Nachprüfung, daß der als „Illusion" bezeichnete Zustand nicht nur beim Kunstwerk vorkommt, sondern sich auch in der Lebenswirklichkeit einstellt und sich für die ästhetische Betrachtung in b e i d e n Fällen als charakteristisch erweist.

Ich gehe durch eine Straße, ohne irgendwie „illusionär" beeindruckt zu werden, plötzlich rennt ein kleiner Junge vor einem Auto vorüber und kommt noch eben glücklich davon, weil das Auto im letzten Augenblick mit dem bekannten aufregenden Quietschen bremst und der Kleine schnell die andere Straßenseite gewinnt. Ich bin mit einem Ruck stehen geblieben, ein eigentümlich scharfer und brust-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0101
gefördert durch die DFG

beengender Schreck bannt mich im Zuschauen, ich mache vielleicht auch eine Bewegung, die den Jungen gewissermaßen magisch unterstützen soll, und atme befreit auf, als alles gut gegangen ist. Und nun beginnt eine der üblichen Straßenaussprachen, man hat „die Sprache wieder". Von einer Illusion kann keine Rede sein, wohl aber spielt sich alles genau so ab wie bei einem Bühnenvorgang, bei dem man „ganz dabei ist", und „aus dem man erwacht". Dieselben Phasen: gleichgültige Stimmung, gebannte Spannung des Mitgerissenseins, Auftauen aus dem gebannten Zustand, Rückkehr zur Ausgangslage. Das ist auch der Vorgang, den Aristoteles in seiner letzten Phase als Katharsis bezeichnet hat, nur daß er in der Definition der Tragödie nur von tragischen Szenen handelt. (Vgl. mein Buch „Erlebnis und Ausdruck", S. 67 ff., 97 ff.) Solche Abläufe können auch willkürlich veranlaßt werden, wie im Zirkus, wo es zu waghalsigen Leistungen kommt. Bei längeren Szenen derart ergeben sich auch die gleichen Unterbrechungen wie auf der Bühne, die hier ja offensichtlich keine Unterbrechungen illusionären Zustandes sind, also auch auf der Bühne anders zu deuten sind. Denken wir uns solch einen Fall kinegraphiert, so stehen wir nahe bei der Situation auf der Bühne, aber wir haben vor der Leinwand bereits eine andere Distanz, da wir wenigstens nicht direkte Augenzeugen sind, und noch weiter rückt diese Beziehung auf der Bühne, wenn wir wissen: das ist der Schauspieler Hiermeier und die Schauspielerin Dortmüller. Es kommt auf die Schwere des Gegenstandes an, ob der Vorgang auf der Bühne oder im täglichen Leben mehr erregt. Nehmen wir kleinste Fälle, so erkennen wir, daß hier etwas anderes vorliegt als eine Illusion irgendwelcher Art, handle es sich um eine normale oder eine zuordnungsunstimmige Wahrnehmung oder eine Illusion oder Halluzination oder eine bloße Vorstellung. Da kriecht eine Raupe auf einem Zweige, und wir stehen und schauen ihr mitgenommen zu, wie sie sich biegt und vorwärtskriecht, und verspüren ein eigenartiges Interesse an diesem Sichkrümmen und Vorwärtskriechen, das wir zuständlich irgendwie mitmachen, im Zuschauen raupengleich. Oder wir folgen mit demselben Interesse und gleicher Zustandsregung der gebrochenen Linie des Stockes im Wasser. Oder wir sehen in nachtdämmerigem Felde ein Etwas sich seltsam bewegen und halten es für einen Menschen, der etwas sucht, in Wirklichkeit ergibt sich ein Strauch, der sich bewegt. (Wollte man hier die „Illusion" heranziehen, so käme es also zur „Illusion" einer Illusion.) Mit Fieberhalluzinationen und Träumen kann es ebenso gehen. Oder wir stellen uns rein phantasiemäßig vor, wie eine Leuchtkugel steigt und fällt*). Gerade reines Vorstellungsspiel, dem überhaupt keine Wahrnehmung unterlegt ist, kann zu außerordentlicher Lebhaftigkeit ansteigen und das „Erwachen" aus solch einem Zustande bis zur Schmerzhaftigkeit störend sein.

Dieser Zustand ist nicht Illusion, sondern K o n t e m p l a t i o n, und das Mitgenommensein beruht darauf, daß der Betrachter sich erlebend mit dem Gegenstand seiner Betrachtung ineinssetzt und ihn so mitlebt. Es ist das eine Gemütslage, die als ein eigentümlicher Zwischenzustand charakterisiert wird, und der daher rührt, daß die Distanz Subjekt-Objekt in einer Erlebenseinheit aufgehoben ist, so daß das Subjekt seinen Gegenstand nicht betrachtet und untersucht, um ihn zu klären (logische Haltung) noch auf ihn einzuwirken sucht (ethische Haltung), sondern ihn mitlebend aufnimmt und von ihm aufgenommen wird. Ich verweise für diese Ein-

*) Groos hat von innerer Nachahmung, Lipps von Einfühlung gesprochen, aber abgesehen davon, daß damit dieser Zustand des Mitgenommenseins nicht erklärt wird, sind diese Begriffe ersichtlich auch viel zu eng, insofern eine innere Nachahmung von Vorstellungen oder eine Einfühlung in sie unmöglich ist, weil im Falle der Vorstellung die Vorstellung selber ja bereits ein Nachgeahmtes und Eingefühltes wäre.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0102
gefördert durch die DFG

stellungen auf meinen Analyseversuch in „Erlebnis und Ausdruck“ und vermerke hier nur kurz, daß die logische Einstellung ihren Gegenstand zu klären sucht, daß die ethische die der Stellungnahme zu Fremdsubjekten ist, die gegenüber bloßen Objekten zur technischen wird, daß die egoische, wie ich sie nenne, bloßes Zustandssein ist. Wir haben also Zustandssein (egoisch), Heraustreten aus dem Zustand mit Scheidung von Subjekt und Gegenstand, zu dem das Subjekt sich irgendwie verhalten muß: Aufnahme und Abwehr gegenüber Fremdsubjekten (ethisch) und Verhalten zu bloßen Objekten (technisch); Einstellung klärender Betrachtung (logisch), sich mit dem Gegenstande ineinssetzende Betrachtung durch Vorstellungshingabe an ihn (kontemplativ, ästhetisch). Man kann also sagen, daß so die kontemplative Einstellung eine Art egoischen Zustandes auf höherer Ebene wieder herbeiführe, indem sie die Scheidung von Subjekt und Gegenstand, die im egoischen Zustande nicht vorhanden ist, in einem starken Gegenstandsmitleben wieder aufhebt, woher es denn auch kommen mag, daß so häufig die Parallele mit dem Traum gezogen wird. In der Aneignung von Erlebtem erweist sich somit übrigens die Kontemplation als ein wichtiger Durchgangspunkt, worauf ich hier nicht eingehe. Das also, was wir Lebenswirklichkeit nennen, in der wir handelnd stehen, ist ethischer Zustand, gegebenenfalls technischer, weil wir in dieser Lebenswirklichkeit Fremdsubjekten und Objekten gegenüberstehen, mit denen wir uns auf gleichem Boden abzufinden haben. Die kontemplative Einstellung isoliert uns gegenüber dieser Lebenswirklichkeit, wir sind kontemplativ weder logisch noch ethisch-technisch tätig und wieder ganz bei uns und doch, weil das nicht einfach ein egoisches Untertauchen ist, sondern auf dem Umweg über einen Gegenstand in seinem Mitleben geschieht, außer uns. Das sog. Erwachen aus dem kontemplativen Zustande, in dem wir uns mit dem Gegenstande unserer Betrachtung ineinssetzten, ist also eine Rückkehr zum ethischen Zustande, in dem wir uns von dem Gegenstande unserer Betrachtung wieder lösen und unterscheiden. Gehe ich also bei einem Bühnenstücke kontemplativ mit, so kehre ich am Schlusse, wenn der Vorhang fällt, zu mir und meinem eigenen Erleben zurück, kann dann aber, wie es oft genug vorkommt, anschließend dies bunte Leben im Theaterraum zum kontemplativen Gegenstande machen und auch hieraus durch das Klingeln aufgestört werden. Aber ein „Fallen aus der Illusion“ ist weder das eine noch das andere. Und in beiden Fällen kann ich mich logisch oder ethisch einstellen. Es kommt also auf die Erlebnisbeziehung an, nicht darauf, ob ich in eine irgendwie geartete als-ob-Wirklichkeit hinübertrete. Wenn ich beispielsweise einem forschen Fahrer, in dessen Auto ich sitze, zusehe, so nimmt mich die Geschicklichkeit, mit der er die Schwierigkeiten meistert, kontemplativ hin, und ich sitze mit ihm am Steuer; plötzlich ein Augenblick der Beklemmung im Wechsel zu ethischer Einstellung, weil ich ratlos bin, was geschehen soll, die ethische Lebensbeziehung zwischen mir und dem Fahrer samt Umwelt, die in kontemplativer Ineinssetzung aufgehoben war und mich jetzt wieder von ihm unterscheidet, tritt wieder ein, aber nach glücklicher Überwindung des für mich kritischen Augenblicks beginnt das kontemplative Spiel aufs neue. Es besteht in dieser Beziehung auch kein Unterschied zwischen „Natur“ und „Kunst“.

Besonders lehrreich ist auch der Fall der Selbstkontemplation, in der ich Erinnerungen oder reine Phantasien mit mir als handelndem Mittelpunkt durchlebe. Von Illusion oder Halluzination kann hier keine Rede sein, und wenn man landläufig davon spricht, man sei ganz in der „Illusion“ gewesen, so ist das unzweifelhaft ein Nachklang wissenschaftlichen Sprachgebrauchs, und Illusion kann ungefähr jede, auch falsche, Vorstellung bezeichnen, die keinen rechten zureichenden Grund hat. Zu vermerken wäre hier noch, daß die Versunkenheit kein Merkmal der Kon-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0103
gefördert durch die DFG

templation ist, sondern auch bei andern Einstellungen vorkommt; die Grade der Kontemplation können ebenso verschieden sein wie die der andern Einstellungen.

3. Das bisherige mehr negative Ergebnis ist noch zu erhärten durch eine Analyse des Wahrnehmungs- und Vorstellungsinhalts des Ausdruckswerks, weil man fragen könnte, ob denn nicht, wenn auch die Kontemplation der Grundvorgang der Aufnahme sei, der Erlebnisinhalt vielleicht doch entscheidend illusiv erstellt werde. Ich gehe vom sprachlichen Ausdruckswerk aus, weil dabei keine Wahrnehmung des dargebotenen Gegenstandes vorzuliegen scheint, sondern wir es ausschließlich mit Vorstellungen zu tun haben scheinen, deren Charakter zunächst zu bestimmen ist.

Bei jedem Ausdruckswerk ist Ausdrucksgegenstand, Ausdrucksverfahren, Ausdruckstechnik zu unterscheiden. Das Vorausdruckserlebnis des Autors kann als solches nicht auf ein Fremdsubjekt übertragen, sondern nur durch ein sinnhaftes Ausdrucksverfahren vermittelt werden. Die Ausdrucksmittel des jeweiligen Sinnesgebiets, die ein besonderes Ausdrucksgebiet bilden, erstellen den Ausdrucksgegenstand und müssen technisch mit besonderem Gerät und Material hergestellt werden. Die sprachlichen Ausdrucksmittel sind akustische Laute und Lautgruppen, werden technisch mit Sprechapparat und Luftmaterial hergestellt und erstellen einen Ausdrucksgegenstand. Es sind — Technik beiseite gelassen — zwei Fragen zu stellen: a) Welcher Art ist das Erlebnis, insbesondere Wahrnehmung und Vorstellung? b) Wie leisten die sprachlichen Ausdrucksmittel die Erlebnisvermittlung?

a) Wahrnehmung und Vorstellung. Wenn ich eine hohe Stange ansehe, so sind das hervorstechende Merkmal optisch Farbwirkungen, die gegen die gleichfalls farbige Umwelt abstechen. Dazu kommen Augenbewegungen beim Ansehen der Stange, die nicht mehr optisch sind, sondern anderer sinnesqualitativer Art und am Sehapparat vorgehen; sie sind nicht optisch, sondern okular und Funktionserlebnisse am Sehapparat. Mit ihnen zusammen arbeiten Kopf-, Hals- und Körperbewegungen, welche letzteren weder optisch noch okular, sondern am übrigen Körper empfunden werden, der hierbei als Stativ für das Auge wirkt, diese Erlebnisse könnten als Stativerlebnisse bezeichnet und brauchen nicht besonders berücksichtigt zu werden, da sie ja mit dem Sinnesapparat und seiner Funktion ohne weiteres gegeben sind. Das dritte ist, daß ich die hohe Stange daraufhin in irgendeiner Weise in meinem Zustand darstelle, indem ich sozusagen zur Stange werde, was sofort spürbar wird, wenn ich mir daneben eine kurze dicke Stange vorstelle. Ich recke mich mit spürbaren okularen (und Stativ-)Erlebnissen dünn mit der hohen Stange, schrumpfe aber verdickend mit dem kurzen Pfahl zusammen. Wir können deshalb solche Erlebnisse gar nicht beschreiben, ohne solche zuständlich charakterisierenden Wörter zu verwenden, die deshalb als zuständlich auch auf verschiedene Sinnesgebiete bezogen werden: hoch charakterisiert nicht optisch. Eine vierte Komponente bezeichne ich als leitoptisch. Wenn mir jemand bei dunkler Nacht sagt: da vorn steht eine hohe Stange, so „sehe“ ich das mit Augenbewegungen, obwohl ich gar nichts sehe. Oder wenn „etwas“ „hinter“ mir steht, so wird beides auf gleiche Weise charakterisiert. Ohne näher darauf einzugehen, nur ein paar Beispiele: ich höre Schritte und lokalisiere sie leitoptisch; ich sehe in meinen Körper hinein oder nach meinem Hinterkopf; ich lache und sehe dies Lachen leitoptisch, so daß ich es zeichnen könnte. Im Grunde handelt es sich hierbei auch wohl um Funktionserlebnisse, die aber nicht an eine optische Wahrnehmung gebunden sind, die es uns auch in nichtgesehener Welt ermöglichen, uns zu orientieren, und kraft derer ein Zeichner Gestmik (Gestik-Mimik) ohne Modell zeichnen kann, weil er sich selber leitoptisches Modell ist. Einerlei, welchem Sinn ein Erlebnis angehört,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0104
gefördert durch die DFG

gibt es nur optische Leiterlebnisse, weil das Auge für den Menschen der Hauptorientierungssinn ist. Fünftens: wenn ein Erlebnis, wie die hohe Stange, in den Erlebniskreis eintritt, so reagiert dieser mit Aufnahme oder Abwehr oder Indifferenz (Gefühle im spezifischen Reaktionssinn, Stimmung, Affekt), und endlich sechstens können Assoziationen anschließen, die gleichen Bau haben, aber Vorstellungen sind. Denn die Vorstellung — und das ist entscheidend für ihr Verhältnis zur Wahrnehmung und ihre Wirkung — ist nicht etwa nur ein blasseres, flüchtigeres „Residuum" einer Wahrnehmung, sondern ist die volle Wahrnehmung ohne sinnhaften Bestandteil oder auch als reine Phantasievorstellung ebenso zusammengesetzt. Sie ist deshalb ständig in voller Lebhaftigkeit verfügbar, weil ja das Subjekt alle Bestandteile in seiner Gewalt hat, mit Ausnahme eben des sinnhaften Bestandteils, der nur erinnert werden kann. Wie diese Erinnerung zustande kommt, lasse ich hier unerörtert, und nur von ihr, die überhaupt allein als Wahrnehmung im geläufigen Sinne anzusprechen ist, könnte gelten, daß sie als Erinnerung — im allgemeinen — blasser und flüchtiger sei. Es ist nun aber auch nicht verwunderlich, daß die Vorstellung oft jede Wahrnehmung an Stärke weit hinter sich läßt, weil sie sich eben nicht nach Abbild- und Nachahmungstheorie verhält.

b) Wie leistet die Sprache Erlebnisvermittlung? Wir denken bei sprachlicher Leistung zunächst immer an ihre Benennungsfunktion, also daran, daß ein Wort eine Vorstellung assoziativ aufruft und sie durch weitere Wortassoziation mit andern Vorstellungen verknüpft. Das ist die Leistung des signifikativen Worts. Das Signifikativ arbeitet nur wie ein willkürliches Signal, das eine Bedeutungsvorstellung herbeischafft, ohne daß seine akustische Gestalt irgend eine innere Beziehung dazu hat. So gering der Kraftaufwand dieser Leistung ist, so beträchtlich kann sie doch wirken, eben durch die Struktur der Vorstellungen. Aber die Sprache leistet noch viel mehr, durch die expressive Komponente. Wenn der Zustand des Subjekts nach sprachlichem Ausdruck drängt, so entstehen zunächst unartikulierte Expressive (Interjektionen), entweder egoische (Ausrufe) aus einem bloßen Zustande heraus, ethische (Anrufe) mit einer Wendung zum Fremdsubjekt oder kontemplative (Darstellungen). Diese Darstellungen sprechen im Vergleich zu einer Wahrnehmung als Nachahmungen an (Kuckuck, bums), sie sind aber in ihrem Ursprunge nicht bewußte Nachahmungen, wie man auch bei Kindern beobachten kann, sondern: die kontemplative Betrachtung eines Vorganges führt zur Ineinssetzung in einem Zustandserlebnis, hieraus geht eine entsprechende Lautäußerung hervor, die sich bei bewußter Vergleichung als Nachahmung herausstellt und später auch als solche bewußt verwendet werden kann. Solche Expressive sind auch nicht von Wahrnehmungen abhängig, sondern können auch, wie aus der Struktur der Vorstellung ersichtlich, von Vorstellungen ausgehen, die so expressiv zur Darstellung gelangen. Die Darstellungen können gleichsinnig oder sinnesanalogisch sein, gleichsinnig in bezug auf Erlebnisse mit akustischem Bestandteil, sinnesanalogisch in bezug auf Nichtakustisches (krimskrams, hickshacks). Da Aus- und Anrufe den Subjektszustand charakterisieren, Darstellungen aber vergegenständlichen, so kann man die Expression erster Art als Subjektsexpression (egoisch, ethisch), die der zweiten Art als Objektsexpression (auf selbstverständlich subjektsexpressiver Grundlage) bezeichnen. Bei der Subjektsexpression ist die Art der persönlichen Expression, die ein für allemal einem und demselben Individuum eigen ist (persönliche Sprechmelodie) und die Expression der jeweiligen psychischen Lage zu unterscheiden. Indem Subjekts- und Objektsexpression melodisch charakterisieren, reichen sie aber über den Bereich der Schaffung von Sonderexpressiven weit hinaus und formen den gesamten sprachlichen Bestand, auch signifikativer Funktion, und schalten völlig

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0105
gefördert durch die
DFG

frei damit. (Vgl. auch Sperber, Über den Affekt als Ursache der Sprachveränderung, 1914, der zwar an der richtigen Stelle ansetzt, aber mit der Beschränkung auf den Affekt nur einen Bruchteil des Problems erfaßt.) Nur die logische Einstellung strebt sich expressiv möglichst zu entlasten und verwendet nur Signifikative, weil sie ihrer ganzen Art nach zur zuständlichen Indifferenzlage hinstrebt und sie in der Formel erreicht*). Das sprachliche Material bietet also

Signifikation
Expression
  Subjektsexpression (psychische Struktur und Lage)
  Objektsexpression (gleichsinnig, sinnesanalogisch).

Die Signifikation schafft also assoziativ Vorstellungen herbei, die Expression aber vermittelt überaus kräftige akustische Wahrnehmungsinhalte, und zwar sowohl Subjektszuständliches (unmittelbaren Ausdruck von Gefühlen im weitesten Sinne) als auch, vom Zuständlichen aus, Gegenständliches. Bedenken wir nun, daß Vorstellungen genau dasselbe sind wie Wahrnehmungen, nur ohne den aktuellen sinnhaften Bestandteil, und daß diese Vorstellungen noch dazu in kräftigster Form expressiv aktualisiert werden können, so wird ersichtlich, daß der Ausdrucksgegenstand „in, mit und unter" der sprachlichen Form vollständig vorhanden ist und ein Bezug auf etwas außer ihr nicht nur nicht nötig, sondern abwegig wäre. Denn es ist ja ganz gleichgültig für die Wirkung, woher die signifikativ vermittelten Vorstellungen ursprünglich stammen, sie sind jetzt im Augenblick ihrer Wirkung ohne Hilfe ihres Ursprungs da und bedürfen weder einer weiteren unterstützenden Wahrnehmung außer der im akustischen Sprachausdruck vorhandenen, noch schaffen sie eine darüber hinausgehende Wahrnehmung. Was sprachlich vermittelt wird, geschieht jetzt, wie das, was ein Bild gibt oder irgend ein Ausdruckswerk.

Damit ist ein Schema der sprachlichen Ausdrucksmittel geschaffen, deren Verwendung sich jedoch nicht einheitlich gestaltet, sondern verschieden je nach den Einstellungen, die sich diese Ausdrucksmittel dienstbar machen. Wenn die logische Einstellung darauf ausgeht, ihren Gegenstand zu klären, so liegt ihr Zielpunkt nicht im sprachlichen Ausdrucksgegenstand, sondern außerhalb, ihr Gegenstand ist werktranszendent. Der sprachliche Ausdrucksgegenstand ist ihr lediglich ein Mittel zu ihrem Zweck, um mit Hilfe der signifikativ gekennzeichneten Vorstellungen und daneben auch darstellend-expressiver Mittel ein Abbild zu erstellen, das nur den Zweck hat, einen außerhalb des sprachlichen Ausdruckswerks liegenden Gegenstand zu charakterisieren. Auch die ethische Einstellung hat ihren Zielpunkt nicht im sprachlichen Ausdrucksgegenstand, sondern außerhalb, auch ihr Ziel ist werktranszendent und der sprachliche Ausdruck nur Mittel, um auf ein Fremdsubjekt einzuwirken. Sie verwertet deshalb zwar auch den signifikativen Bestand, um zu sagen, worum es sich handelt, aber ihr eigentliches Gebiet ist die ethische Expression, deren Formung das verwendete Sprachmaterial dienstbar wird. Ganz anders

*) Ich kann hier nicht darauf eingehen, wieso der logischen Einstellung das Abbild zugehört und ihr die darstellenden Expressive, sofern sie als bloße Nachahmungen auftreten, zuzuschreiben sind, zumal logische und kontemplative Einstellung in naher Verwandtschaft zueinander stehen, doch möchte ich annehmen, daß sie ursprünglich nicht davon ausgehen. Möglichenfalls haben die beiden Einstellungen eine gemeinsame Quelle, die Betrachtung, aus der sie sich differenziert hätten. Diese wäre denn auch bei den Tieren zu finden und weder logische noch kontemplative Einstellung im menschlichen Sinne. Die darstellende Expression unterscheidet sich aber in logischer Einstellung ihrem Ziel und Charakter nach durchaus von der in kontemplativer, wofür die nächsten Seiten noch eine implizite Begründung enthalten.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0106
gefördert durch die DFG

die kontemplative Einstellung. Da sie sich mit ihrem Gegenstand ineinssetzt und sich an ihn hingibt, um in ihm mitzuleben, so ist ihr Ziel die kontemplative Durchgestaltung des sprachlichen Ausdrucksgegenstandes, der aktuell werkimmanent auftritt und mit Hilfe darstellender Expression den gesamten signifikativen Bestand durchformt und deshalb so starken Gebrauch von gleichsinniger und vor allem sinnesanalogischer Expression macht, zugleich aber auch die Subjektsexpression in stärkster Weise in ihren Dienst stellt. Es ist der Kontemplation völlig gleichgültig, ob ihr Gegenstand von einem nichtkontemplativen Standpunkte aus „draußen" oder „drinnen" ist, weil er kontemplativer Zustand-Gegenstand ist und die Scheidung draußen—drinnen, Subjekt—Objekt aufgehoben wird, und es wird deshalb gleichgültig, welchen Charakter der sprachliche Ausdrucksgegenstand in bezug auf andere Gegenstände habe. Die sprachliche Form selber in ihrem akustisch expressiven Wahrnehmungs- samt ihrem mit Hilfe expressiv geformter Signifikativen als Zustandserlebnis aktualisierten Vorstellungsinhalt ist jetzt im Wirkensaugenblick der kontemplativ werkimmanente ausdrucksgegenständliche Zustand. Das ist der paradoxe Charakter aller Dichtung im engeren kontemplativen Sinne. Hier entspringt Drama und Erzählung. Die egoische Einstellung aber führt zur Lyrik. Der reine expressive Zustandsausdruck würde jedoch nur zu egoischen Expressiven führen. Erst die kontemplative Betrachtung des eigenen Zustandes durch das Subjekt ergibt Lyrik, und so tritt die Lyrik im sprachlichen Ausdruckswerk gleichfalls in die kontemplative Sphäre hinüber, aber ihr Ursprung bringt starke Subjektsexpression mit sich, im Gegensatz zu den darstellenden Formen von Drama und Erzählung.

Der Blick auf das Drama aber veranlaßt uns, noch eine Erweiterung der sprachlichen Ausdrucksmittel vorzunehmen, indem es nicht nur rein sprachliche Ausdrucksmittel verwertet, sondern auch gestmische (gestisch-mimische). Und zwar ist sein eigentlicher Charakter gestmisches Spiel. Solche Gestmik führt einerseits auf ein neues Ausdrucksgebiet, weshalb das Drama auch nicht als eine nur literarische Form, als die es lange behandelt worden ist, angesehen werden kann. Aber dies gestmische Bestandstück bildet doch auch von Anfang an ein nicht unbeträchtliches Wirkungsstück des sprachlichen Ausdrucks in seiner expressiven Komponente. Denn da der sprachliche Ausdruck zunächst eben gesprochener Ausdruck ist, das sprechende Subjekt aber die sprachlichen Formen unmittelbar technisch herstellt, so macht sich Gestmik auch expressiv ohne weiteres geltend und erweist sich so nicht nur als bloß mitwirkend, sondern als wesentlich zugehörig. Auch bei dieser Gestmik sind dieselben Formen zu unterscheiden, wie beim rein sprachlichen Ausdruck. Es gibt gestmische Signifikation und Expression in allen Formen. Diese gestmischen Ausdrucksformen werden auch bei sprachlichem Ausdruck über ihren unmittelbar zugehörigen Anteil hinaus zu selbständiger mitwirkender und unterstützender Funktion herangezogen, wie beispielsweise bei sog. dramatischer Erzählung. Das Drama dürfte deshalb wohl auch nicht einfach aus einer Nachahmung dramatischer Szenen des Alltagslebens abgeleitet werden können, sondern wurzelt seiner Ausdrucksgrundlage nach bereits im gestmischen Ausdruck, wie er mit dem Sprachlichen von vornherein gegeben ist. Wichtig ist hier, daß die Immanenz des sprachlichen Ausdrucksgegenstandes durch Mitwirkung gestmischer Ausdrucksformen erheblich verstärkt wird.

Was bisher festgestellt wurde, gilt für alle Ausdrucksgebiete, doch ist der Anteil der expressiven und signifikativen Komponente, wie bei uns die Entwicklung geschichtlich verlaufen ist, verschieden. So entfallen im Kunstwerk des optischen Ausdrucksgebiets (Malerei, Plastik, Architektur ihrer optischen Erscheinung nach)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0107
gefördert durch die
DFG

sämtliche signifikativen Mittel, nicht jedoch bei der Bühne, die ihrer optisch-gestmischen Erscheinung nach davon zu trennen ist. Gleichfalls entfallen beim musikalischen Kunstwerk alle signifikativen Mittel, auch beim Tanz. Für die Illusionsfrage ergibt sich, daß beim kontemplativen Kunstwerk infolge der Immanenz seines Ausdrucksgegenstandes kein Punkt zu erkennen ist, wo die Illusion etwas zu suchen hätte. Man könnte vielleicht auf stark gestmische Erzählungen oder Vorführungen Primitiver verweisen, die sich etwa die Erschlagung eines Feindes in solchem Nachspiel so in die Erinnerung zurückrufen, daß sie wie im aktuellen Ereignis, das sie so vergegenwärtigen, absorbiert sind, aber das ist ebensowenig Illusion, wie wenn wir uns, in einem Klubsessel sitzend, einer Erinnerung hingeben. Es ist das ein Leben in aktualisierten Vorstellungen in selbstkontemplativer Haltung. Solche Vorgänge als selbstillusionär oder visionär oder imaginär, wie es, ohne Zweifel eben auf Grund der Illusionstheorie sprachgebräuchlich ist, zu kennzeichnen, würde falsch sein. Derartige Vorgänge führen aber auch bereits hinter die Sphäre des Ausdruckswerks zurück in den Schaffensvorgang hinein, der nur die Umkehrung des Aufnahmevorgangs ist.

Nur aus der Kontemplation des werkimmanenten Ausdrucksgegenstandes ist aber wiederum auch der Unterschied der Wirkung eines wirklichen Geschehens und eines durch ein Ausdruckswerk dargestellten Geschehens zu verstehen. Zwar liegt in beiden Fällen die gleiche Einstellung vor und ist der Erlebnisablauf der gleiche. Aber das Ausdruckswerk kontemplativer Art steht eben wegen seines Ausdruckscharakters völlig unabhängig neben der andern autonomen Welt und ist heteronom nur als Werk eines Autors, der sein Schöpfer ist. Mit „natur"heterogenen Ausdrucksmitteln wird eine eigene Welt aufgebaut, und während sich die „Wirklichkeits"kontemplation auf gegebene Wahrnehmungen richtet, ist der kontemplative Gegenstand komplizierter und beruht auf einer Verschmelzung der vom Autor expressiv dargebotenen akustischen Wahrnehmungs- mit den signifikativ dargebotenen aktualisierten Vorstellungsinhalten. Die „Natur" ist in dieser Beziehung der Kunst gegenüber monoton, daher auch die Stilmonotonie der Photographie, die die Subjektsexpression nicht zur Geltung bringen kann. Die wesentliche Wirkung des Kunstwerks entspringt aus der expressiven Selbstdarstellung des Autors, woher es auch eine Einheitlichkeit und Geschlossenheit empfängt, wie sie der Natur nicht eignet, denn die persönliche Expression macht das Werk geradezu zu einem Abdruck des Autors. Allerdings ist bewußt das Entscheidende am Kunstwerk für Autor und Publikum immer der Ausdrucksgegenstand. Wo das Augenmerk auf Ausdrucksverfahren und -können gelegt wird und sich die Kontemplation einseitig der Ausdrucksleistung und könnerischen Virtuosität, auch auf technischem Gebiet, zuwendet, entsteht schließlich l'art pour l'art. Wiederum geht aber Wirkung und Fortschritt letztlich von hier aus, und auch die Wissenschaft eines Ausdrucksgebiets als solche kann selbstverständlich nur den Ausdrucksstil in erster Linie zu ihrer Forschungsbasis und -aufgabe machen. Sodann kann sich das Interesse auch auf die Technik lenken, auf den Autor und die Rolle eines Kunstwerks in Ausdruckssystem und -geschichte. So viel Fäden nun auch zwischen „Natur" und „Kunst" laufen, und zwar wechselseitig, so ist ihr „Leben" doch etwas völlig Verschiedenes, sodaß das Leben des Kunstwerks eben nicht von der Natur geborgt ist, wie die Nachahmungstheorie und ihr Kind, die Illusionstheorie, will. Wo die Kunst die Wirkung von der Natur borgt und sich damit selbst ausschaltet, führt das zum Illusionsbetrug. Es soll nicht bestritten werden, daß auch das eine „Kunst" ist und durchaus seine legitime Stelle hat, aber solches Können ist erst auf dem Boden

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0108
gefördert durch die
DFG

nichtillusiver Kunstübung erwachsen, wie schon ihr Verhältnis zum Autor erweist, dessen Arbeitsgrundlage ja doch nicht Illusion sein kann*).

Die Annahme einer Illusionswirkung durch das Kunstwerk steht also im Widerspruch zum Ziel des künstlerischen Schaffens und zum Charakter seines immanenten Ausdrucksgegenstandes, sie müßte, zumal bei ihrer nahen Verbindung mit der Nachahmungstheorie, das Kunstwerk in die Rolle von Ab- und Nachbild drängen und damit wieder sich selbst aufheben, weil ja die Illusion selber Wirklichkeit sein will. Und so zeigt sich, daß sie, obzwar ein Kind der Nachahmungstheorie, sich nicht einmal mit ihr verträgt. Es dürfte sich erübrigen, auf den so entstehenden theoretischen Wirrwarr weiter einzugehen.

---

*) Es sei hier anmerkungsweise noch angehängt, daß damit auch eine alte oft gestellte Frage entschieden ist, die nämlich, ob Panoptikumsbilder als Kunstwerke angesprochen werden könnten, oder ob Kunstwerke mit Panoptikumscharakter überhaupt Kunstwerke seien. Sie tauchte besonders beim Streit um die farbige Plastik auf. Nun hätte man ihr ja gerade von der Illusionstheorie aus ihren Wert nicht nehmen können, denn je näher der Illusion, desto wertvoller müßte danach doch das Werk sein. Die Frage, mit der der Apelles-Protogenes-Fall nochmals aufgegriffen wird, und mit deren Beantwortung nun noch eine umfassendere Begründung gegeben werden kann, erweist sich als unmöglich. Fest steht, daß alle Künstler, die zum Gegenstand ihres Werkes einen Vorwurf ihrer Wahrnehmungswelt machten, den engsten Anschluß an diese suchten, ohne damit auf eine Illusion zu zielen. So haben schon die steinzeitlichen Höhlenbewohner gearbeitet, und selbst wenn diese etwa, wie vermutet worden ist, und wie es sonst vielfältige Beispiele gibt, mit diesen Höhlenzeichnungen eine magische Bildwirkung beabsichtigt hätten, so ist diese magische Wirkung nicht an Illusion durch ein Abbild gebunden. Magische Wirkung geht von zuständlicher Kinese aus und benutzt nur das Abbild, aber Illusion spielt keine Rolle dabei. Die primitiven Höhlenzeichnungen sind zeichnerische Expressive optischer Art, analog den akustischen Darstellungsexpressiven, das ist ihr Ursprung. Für den Charakter eines Kunstwerks ist es nun völlig gleichgültig, ob es sich streng an den Wahrnehmungsvorwurf hält oder nicht. Tritt bei einem Werk, beispielsweise also einem Panoptikumsbilde, Illusion ein, so glaubt sich der Beschauer also einer Wirklichkeit gegenüber (ethische Einstellung), und er kann sich auf verschiedene Weise dafür interessieren, beispielsweise auch zur Kontemplation kommen. Oder er weiß von vornherein Bescheid, und dann ist es ebenso. Oder es wird nach einer Illusionswirkung die Illusion aufgehoben, es gibt den üblichen Schock der Erlebnisumstellung, und dann geschieht wieder dasselbe. Ob in den letzten beiden Fällen das Werk dann als Kunstwerk, d. h. als eine Ausdrucksspitzenleistung, anspricht, ist Sache des Urteils über diese Ausdrucksleistung, das, wie alle solche Urteile, relativ ist. Fällt es positiv aus, so kann die „Panoptikumswirkung“ dafür ebensowenig verantwortlich gemacht werden, wie wenn es negativ ausfällt. Denn wie eine Kunstrichtung zur „Natur“ steht, hat auch hier prinzipiell gar keine Bedeutung und ist eine Sache persönlichen Geschmacks und der Mode.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0109
gefördert durch die
DFG

Besprechungen.

A Bibliography of Aesthetics and of the fine arts from 1900 to 1932. Compiled and edited by William A. Hammond. (Published as a supplement to the May, 1933 issue of The Philosophical Review.) Longmans, Green and Company, New York.

Hammonds Bibliographie ist als Teil einer von der American Philosophical Association geplanten General Bibliography of Philosophy gedacht, die Benjamin Rands 1902 erschienene Bibliographie (im III. Band von Baldwins Dictionary of Philosophy) fortsetzen soll. Bestimmend für die Auswahl der mehr als zweitausend Publikationen waren die Ansprüche, die der „philosopher of art" an eine Bibliographie stellt; so erfuhr die allgemeine Kunstliteratur eine Beschränkung auf Schriften, die sich ausführlicher mit theoretischen Fragen beschäftigen. Damit erklärt sich manche — zunächst auffällige — Lücke als bewußte Einschränkung, und man gewinnt den Gesamteindruck, daß die üblichen Schwierigkeiten der Klassifizierung, denen kein systematisches Schriftenverzeichnis aus dem Weg gehen kann, im ganzen durchaus befriedigend bewältigt sind, wenn auch etwa die Stilordnung (Klassizismus; Romantik einschl. Naturalismus und Realismus; Impressionismus; Gotik; Barock und Rokoko; Kolonialstil) den nicht-amerikanischen Benutzer anfangs etwas befremden muß. Als vollkommen verfehlt freilich stellt sich — von jedem kontinentalen Unterschied abgesehen — die Zusammenfassung von „Dramatic Poetry and the Theatre" als Untergruppe von „Poetry and Aesthetics of Literature" heraus. Die Nebeneinanderstellung zweier in dieser Kategorie zusammengebrachten Titel mag das Sinnwidrige einer solchen Begriffs-Vermischung zeigen:

1348. Lukász, Georg von, Metaphysik der Tragödie.
1364. Nießen, Carl, Das rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde.

Daß „Theater" unabhängig vom Literarischen eine ebenso selbständige Behandlung erfordert wie „Musik", bedarf nach dem Stand unserer Erkenntnisse vom Wesen des Theatralischen keiner weiteren Rechtfertigung.

Als besonderer Vorzug der Bibliographie verdienen neben der Zitierung wichtiger Rezensionen zum einzelnen Werk die gelegentlichen, ganz knapp gefaßten Hinweise auf prinzipiell bedeutsame Kapitel, auf besondere Tendenz, auf Rang der Zeitschrift (z. B. ZfÄ.: „The most important periodical for the subject of aesthetics") usw. erwähnt zu werden.

Daß von fremdsprachlichen Werken die englische Übersetzung bevorzugt wird, ist so lange einwandfreie Selbstverständlichkeit, als nicht notwendige Angaben über die Originalausgabe (Erscheinungsjahr!) vernachlässigt werden. Und es darf nicht ein aus dem Deutschen übersetztes Werk als englische Original-Publikation zitiert werden (Nr. 19)! Noch in manchem anderen Fall läßt die Korrektheit der bibliographischen Angaben zu wünschen übrig: von solch geringfügigen, wenn auch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0110
gefördert durch die
DFG

störenden Schönheitsfehlern wie der konsequent durchgeführten englischen Silbentrennung in deutschen Worten abgesehen, ergaben Stichproben an ausschließlich deutschen Titeln eine Fülle von Ungenauigkeiten: Verfassernamen falsch (Nr. 442), beide Übersetzernamen falsch (Nr. 365), Geburtsdatum des Verfassers falsch (Nr. 1353), Lebensdaten der Verfasser unvollständig: Nr. 102, 996, 1102, 1139, 1185, 1321, 1337 usw.

Berlin. Helli Levinger.

Emil Utitz: Geschichte der Ästhetik. (Geschichte der Philosophie in Längsschnitten herausgegeben von W. Moog. Heft 6. Berlin 1932. Verlag Junker und Dünnhaupt. VI u. 76 S.)

Wenn die ästhetische Fachliteratur in ihrem gegenwärtigen Bestand irgendein Desideratum übrigläßt, so ist es zunächst wohl das einer modernen Ansprüchen genügenden Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der ästhetischen Ansichten, Lehrmeinungen und Systeme. Die Werke über Geschichte der Ästhetik, die wir besitzen (Schasler, Zimmermann, Lotze), sind veraltet oder sonstwie unzulänglich. Wirklich brauchbare Darstellungen gibt es nur für die ästhetischen Theorien einzelner Zeiträume und bestimmter Forscherpersönlichkeiten. Die nichtdeutsche Ästhetik ist hier übrigens, was moderne Darstellungen anlangt, etwas besser daran als die deutsche. Ich verweise auf die geschichtlichen Darstellungen von Bosanquet, Croce und Jánosi, denen sich neuerdings eine von der jugoslawischen Ästhetikerin Alma Sodnik verfaßte Geschichte der Ästhetik anreiht, ein verdienstliches, deutschen Lesern leider unzugängliches Werk.

Bei diesem Mangel an zusammenfassenden geschichtlichen Darstellungen ist jede Arbeit, die mithilft, die erwähnte Lücke zu schließen, sehr zu begrüßen. Das hier zu besprechende kleine Buch von Emil Utitz gehört dazu. Der Verfasser gibt hier auf 70 Seiten einen knappen, aber höchst lebendigen Überblick über die Entwicklung der Ästhetik in ihren Hauptproblemen und fundamentalen Theorien. Aus Gründen der Lebendigkeit der Darstellung verzichtet Utitz darauf, den ihm zur Verfügung stehenden geringen Raum mit einer chronologisch-historischen Erzählung der Entwicklung auszufüllen. Das Ergebnis einer solchen Anordnung wäre — wie er selbst sagt — ein Leichenfeld von Namen und Befunden, deren eigentlicher Sinn dunkel bliebe. Was er also an Stelle der fortlaufenden historischen Darstellung gibt, ist eine bei aller Skizzenhaftigkeit gründliche und instruktive, dabei sehr anregende Problemgeschichte einer nicht geringen Anzahl von wesenhaften Grundfragen der Ästhetik, die von ihren Ursprüngen her belichtet werden.

Utitz beginnt mit der griechischen Ästhetik. In dem ersten Abschnitt „Form und Sinn“ schildert er an Hand einer Besprechung der gegensätzlichen Meinungen, die Sokrates und der von pythagoreischen Gedankengängen beeinflußte Polyklet über das Wesen des Schönen äußern, den immer wieder auftauchenden Gegensatz von Gehalt- und Formästhetik. Ein Grundgedanke der Philosophie Platons, die mit hoher Bewertung des Urschönen eine geringe Schätzung der empirischen Kunstübung verbindet, bildet das Thema des folgenden Abschnittes. Das Schöne ist für diesen Denker weniger eine Angelegenheit der Kunst als des Lebens, ist höchste Seins- und Lebensform, die nicht notwendig an die Kunst gebunden ist. Mit der Stellung des Künstlers beschäftigt sich dann noch ein weiteres Kapitel, das von Plato zu Plotin führt, bei dem dann bereits eine ganz andere Bewertung der Leistung und der Persönlichkeit des Künstlers anzutreffen ist. Für ihn ist der Künstler nicht mehr trauriger Banause, der Schönes schafft, ohne an ihm teilzuhaben, sondern

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0111
gefördert durch die DFG

ein irdisches Analogon zum Weltschöpfer. Hier wird dann ein bedeutsamer Ausblick auf die Kunstanschauung der Renaissance gegeben, wie denn fast kein Abschnitt dieses Büchleins in eindimensionalem Nacheinander bloß bei einem Denker, einer Theorie verweilt, sondern — Schranken des zeitlichen Ablaufs überspringend — im Nebeneinander geisteswissenschaftlicher Zusammenschau Verwandtes vorhergehender wie nachfolgender Zeiträume behandelt. Viel Raum ist der Ästhetik des Aristoteles gewidmet, die nach mehreren Seiten zur Darstellung gelangt. Die Verwurzelung seiner ästhetischen Grundanschauungen mit seinen ethischen Normen zeigen die Abschnitte „*καλοκἀγαθία*“ und „Das Maß der Mitte“. Den psychologischen Ansatz seiner Ästhetik und Kunstlehre (zugleich den Beginn der psychologischen Betrachtungsweise in der Ästhetik) führt uns der Abschnitt „Katharsis“ vor, wogegen sich das Kapitel „Nachahmung“ mit dem objektivistischen Teil seiner Kunstlehre beschäftigt. Den für die moderne Organismus- und Gestalttheorie (nicht nur auf ästhetisch-kunstwissenschaftlichem Gebiet) so wichtigen Gedanken der Priorität des Ganzen gegenüber den Teilen behandelt der Abschnitt „Einheit in der Mannigfaltigkeit“.

Das letzte der Antike gewidmete Kapitel bespricht den entscheidenden Fortschritt, den Plotins Denken über Plato hinaus vollzieht, indem die Spannung zwischen Kunst und Schönheit aufgehoben, die Kunst von ihrem Makel befreit wird. Mit dem folgenden Abschnitt „Die Wahrheit“ betritt Utitz den Boden der Neuzeit. Er macht also — wie die meisten früheren Geschichten der Ästhetik — den „Sprung über das Mittelalter“. Hier wäre nun vielleicht Gelegenheit zur Frage, ob sich nicht doch ein kleiner Abschnitt hätte einschalten lassen, in dem die Leistungen dieser Epoche auf dem Gebiet der ästhetischen Theorie wenigstens andeutend zu würdigen gewesen wären. Heute wissen wir doch viel mehr über das Mittelalter, als Zimmermann und Schasler wußten, vor allem ist uns sehr klar geworden, daß die Meinung unrichtig ist, dieser Zeitraum habe nichts Fruchtbares zur Lehre vom Ästhetischen beizusteuern gehabt. Bei Augustinus findet sich im Rahmen einer Erörterung des Tragischen eine interessante Theorie der emotionellen Funktionslust, ferner ein wichtiger gestalt-ästhetischer Gedanke, der über Plotin hinausführt. Die Scholastik bildet dann manches davon weiter. Thomas von Aquin gibt treffende Bemerkungen zur Charakteristik des ästhetischen Verhaltens und seines interesselosen Kontemplationscharakters. Indes kommt Utitz auf den Letztgenannten bei Gelegenheit Kants in Form eines aphoristischen Hinweises zu sprechen und zudem ist nichts mißlicher, als mit dem Autor eines unter Raumnot leidenden Kompendiums über Fragen der Ein- und Verteilung zu rechten.

Die Besprechung der neuzeitlichen Ästhetik setzt mit dem Rationalismus der Kunstlehre Boileaus ein, die Schönheit und Wahrheit in engste Beziehung bringt. Ein folgender Abschnitt führt uns die Korrektur der einseitigen Intellektualästhetik Boileaus durch den Abbé Dubos vor, dessen ästhetische Theorie für das früher vernachlässigte Gefühl eintritt. Hier kommt es zum erstenmal in der Geschichte der Ästhetik zu einer geschlossenen Theorie der emotionellen Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten, die freilich den Ästhetikern der Folgezeit die Möglichkeit mancher Korrekturen bietet. Von Dubos aus kommt der Verfasser zur Besprechung der englisch-schottischen Ästhetik — von ihren Vertretern findet Home eingehendere Erwähnung —, die mit Dubos den psychologischen Ansatz teilt. Der psychologisch-anthropologischen Forschungsrichtung tritt dann die vom logischen Gesichtspunkt aus begründete Ästhetik der Wolff-Schüler Baumgarten und Meier gegenüber. Die nun entstehende systematische Ästhetik gibt sich als philosophische Lehre von der Vollkommenheit sinnlicher Erkenntnis. Trotz rationalistischer Engen kommt es auch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0112
gefördert durch die DFG

hier zu einer Reihe fruchtbarer Formulierungen, denen Zukunftswirksamkeit beschieden war: so etwa den Ausführungen über das Schönheitskriterium der Vieleinheit, die Bedeutung des Individuell-Konkreten für das Wertgebiet des Ästhetischen usw. Von Baumgarten geht es dann zu Kant, der in drei Abschnitten (Das interesselose Wohlgefallen", „Einbildungskraft und Verstand", „Freie und anhängende Schönheit") einläßliche Darstellung findet, wobei mit bemerkenswerter Kraft der Konzentration erstaunlich viel Wesentliches der Kantschen Lehre in diese drei kurzen Kapitel hineingebracht wird. Mit der Ästhetik der Klassiker beschäftigen sich — relativ sehr eingehend — die Abschnitte: „Der Spieltrieb", „Der ästhetische Mensch", „Arkadien und Elysium", „Tragik des Schönen". In den eben angeführten Abschnitten wird die Absicht des Autors besonders deutlich, seine Geschichte der Ästhetik auszuweiten zu einer knappen, aber umfassenden geistesgeschichtlichen und kulturphilosophischen Darstellung, wie es denn überhaupt Verdienst dieses kleinen Buches ist, nicht bei der Aufzählung von Namen und Büchertiteln stehen zu bleiben, nicht isolierte Theorien zu registrieren, sondern die ästhetischen Ansichten und Lehren in ihrem organischen und notwendigen Hervorwachsen aus einem philosophischen oder künstlerischen Weltbild aufzuzeigen.

Die Gipfelleistungen der deutschen spekulativen Ästhetik betrachtet das Kapitel „Das sinnliche Scheinen der Idee". Die folgenden Abschnitte „Die Einfühlung" und „Experimentelle Ästhetik" führen bereits zur Moderne über, die indes von der Darstellung ausgeschlossen bleibt. Die Schlußkapitel beschäftigen sich mit der Kunstlehre Konrad Fiedlers und A. Hildebrands, wie sich denn Utitzens Darstellung nirgends auf die Leistung der Fachphilosophen beschränkt, sondern auch in ausgiebigem Maß die sogenannte Künstlerästhetik heranzieht. Auch die neuerdings so fruchtbar gewordene Scheidung von ästhetischer und allgemein kunstwissenschaftlicher Fragestellung findet angemessene Behandlung.

Mit dieser kurzen Angabe des Inhalts ist indes das eigentlich Wertvolle und Verdienstliche dieser Arbeit nur eben angedeutet, insofern vielleicht, als man daraus bereits die geschickte und glückliche Auswahl der tragenden Grundfragen zu erkennen vermag. Die in die Darstellung aufgenommenen Probleme sind gleicherweise zur Information über die wichtigsten Leistungen des ästhetisch-kunstphilosophischen Denkens im Lauf der Jahrhunderte wie zur sachlichen Einführung in das Aufgabengebiet der Ästhetik geeignet. Leider fehlt uns der Raum, an Hand einiger Beispiele zu zeigen, wie Utitz mit wenigen treffenden Worten den Wesensgehalt einer Theorie klarzulegen und das Fruchtbare an ihr aufzuweisen versteht, wie es ihm gelungen ist, scharfsinnig und originell zu zahlreichen Grundfragen der Ästhetik Stellung zu nehmen und zugleich auch eine Fülle von wertvollen Einsichten der neuesten Fachliteratur dem Leser nahe zu bringen.

Wien. Friedrich Kainz.

Ernst Cassirer: Die Philosophie der Aufklärung. Verlag J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1932.

Anna Tumarkin: Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer. Verlag Huber & Co., Frauenfeld-Leipzig 1933.

Ernst Cassirer stellt die Philosophie der Aufklärung so dar, wie er schon mehrfach die Philosophie eines bestimmten Zeitabschnittes beschrieben hat, nämlich als eine geistige Bewegung, die von inneren Kräften geformt wird. Das Eigentümliche der Aufklärung sieht er darin, daß sie nicht mehr an die Macht der Systematik glaubt, nicht mehr ein philosophisches Lehrgebäude neben oder über die andern

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0113
gefördert durch die DFG

Wissenschaften stellt, sondern Funktion und Gebrauch des Geistes in den Mittelpunkt rückt. Es soll daher ein Bild gegeben werden „von den Ideen der Aufklärungszeit", von der „Form und Art der gedanklichen Auseinandersetzung selbst". Kein Zweifel, daß diese Absicht mit bestem Gelingen durchgeführt wird. Da indessen eine solche Absonderung des rein Geistigen aus dem Gesamtbereich der Kultur gerade für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts höchst unangebracht wäre, so ist Cassirer unwillkürlich von seinem Grundsatz abgewichen — nur noch nicht häufig und entschieden genug. Das Bild, das er zeichnet, ist etwas farblos ausgefallen.

Im „Zeitalter der literarischen Kritik" messen sich Logik und Ästhetik aneinander und es entsteht die Auffassung, in der Kunst Prinzipien nachzuweisen, wie sie bereits in der Natur entdeckt waren. Batteux und Boileau finden auch im Kunstwerk ein reines Sachgesetz, das mit „Natur" oder — was nahezu dasselbe ist — mit Vernunft gleichgesetzt werden kann. Die ästhetische Einheit in der Mannigfaltigkeit wird der mathematischen Einheit in der Mannigfaltigkeit nachgebildet; Wissenschaft wie Kunst setzen anstelle der Gegenstände selbst ihre Zeichen; Einfachheit gilt als Merkmal sowohl der Wahrheit wie auch der Schönheit. Wenn Cassirer in diesem Zusammenhange Lessing nennt, so ist das gut begründet, aber es hätte m. E. der Abstand der deutschen Aufklärung vom französischen Klassizismus schärfer herausgearbeitet werden müssen. Ferner erscheint es mir einseitig, daß die Wandlung, die in der Ästhetik zur Überwindung der klassizistischen Theorie führt, schlechthin dem Übergang von Descartes zu Newton gleichgesetzt wird. Das ist mehr konstruiert als aus der Fülle des geschichtlichen Stoffes abgeleitet. — Indem nun ferner die Wendung zum Subjektivismus untersucht wird. treten Bouhours und Dubos in den Vordergrund. Was Bouhours „délicatesse" nennt, entspricht jedoch nicht nur einem geschichtlichen Fortschritt, sondern durchaus auch der Wesensart des gallischen Geistes: die Franzosen haben bis zur unmittelbaren Gegenwart hin immer wieder die Feinfühligkeit als notwendige Eigenschaft des Künstlers und eine Feinheit als Merkmal des Kunstwerks gefordert, während die Deutschen durch die Jahrhunderte hindurch anders gewertet haben. Ebenso wird man die Tatsache, daß (selbst auf dem Gebiet der Erkenntnis) die Vernunft ihre Herrscherstellung an die Einbildungskraft abtreten mußte und daß dies durch Hume bewirkt wurde, mit der Wesensart der Briten in Verbindung bringen dürfen: English are naturally fancyful. Schließlich stammte ja auch Shaftesbury, in dessen Lehre die Autarkie der Einbildungskraft und die Autonomie der Schönheit erreicht wurde, aus dem Inselreich. Cassirers Würdigung des von ihm schon oft behandelten Denkers gehört zu den besten Partien des Buches. Sehr lehrreich ist auch die dann folgende Erörterung über Gottsched und die Schweizer. Den Vorzug der deutschen Ästhetik im 18. Jahrhundert sieht Cassirer darin, daß sich jetzt zum ersten Mal die gesamte Problematik gewissermaßen unter die Obhut der systematischen Philosophie begibt. Von neuem glaubt er jene Einheit des gedanklichen Gefüges zeigen zu können, die für das 18. Jahrhundert kennzeichnend sein soll: der Wandel der methodischen Gesinnung im Fortgang von Descartes zu Newton tritt uns wieder vor Augen in dem Gegensatz zwischen Gottsched und den Schweizern. An Baumgarten hebt der Verfasser hervor, daß er niemals eine dunkle Erkenntnis, sondern nur eine Erkenntnis vom Dunkeln forderte; daß er die „sensitive" Eindringlichkeit, das Unzergliederbare des ästhetischen Eindrucks richtig erkannte; daß er mit seiner großen Leistung die Bahn für spätere frei gemacht habe.

Viele der Namen, die in dieser Übersicht zu nennen waren, begegnen uns auch in Anna Tumarkins Buch. Aber natürlich in anderer Beleuchtung. Denn sie werden

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0114
gefördert durch die
DFG

von Sulzer her gesehen, jenem tüchtigen und fleißigen Schweizer Philosophen, der in Preußen eine zweite Heimat fand. Sulzer war Schweizer, also aufs Lehren bedacht, und er war Philosoph, d. h. er hatte ein System, dessen Hauptstück eben die Ästhetik ist. Freilich kann man aus der nach Art eines Wörterbuches zerschnittenen „Theorie der schönen Künste" nur mühsam den ursprünglichen Zusammenhang wiederherstellen, aber der Verfasserin gelingt es doch, indem sie die andern Schriften Sulzers heranzieht. Was sie aus der Philosophie, besonders aus der Psychologie Sulzers mitteilt, ist schon früher — u. a. auch von dem Unterzeichneten — erörtert worden, immerhin bringt die Zuordnung zur Sulzerschen Ästhetik einen neuen Gesichtspunkt an die Sache heran. Als Philosoph und als Erzieher sieht Sulzer die „Hauptabsicht der schönen Künste" in der „Lenkung des Gemüts, durch Erregung angenehmer und unangenehmer Empfindungen". Der Reiz der Schönheit soll in den Dienst eines höheren Zweckes treten: Schönheit, d. h. die Vollkommenheit der ästhetischen Gegenstände wird „nur durch ihre Beziehung auf das Gute interessant". Hieraus folgen alle Regeln der Kunst, folgt auch der Höchstwert der Oper, da in ihr alle ästhetischen Kräfte zugleich ins Spiel gesetzt werden. Wichtig ist ferner, daß Sulzer den Ausdruck als einen wesensmäßigen Bestandteil der Kunst, zumal der Musik, erfaßt hat. Man wird daher das abschätzige Urteil des jungen Goethe über Sulzers „Theorie" erheblich einschränken müssen, andererseits jedoch Sulzers Urteile über Goethe, Lessing, Herder überhaupt beiseite legen dürfen. Frau Tumarkin hat das, was an Sulzers Ästhetik von höherer geschichtlicher Bedeutung und was an ihr veraltet ist, sauber auseinandergehalten; ihr Buch ist ein schätzbarer Beitrag zur Geschichte unserer Wissenschaft.

Berlin. Max Dessoir.

Heinrich Lützeler: Die christliche Kunst des Abendlandes. Buchgemeinde Bonn, Belehrende Schriftenreihe 8. Band; Jahresreihe 1932, I. Band. Bonn am Rhein, Verlag der Buchgemeinde 1932.

Aus einem fühlbar starken und reichen Erlebnis der großen Welt christlich-künstlerischen Schaffens heraus bietet Lützeler eine umfassende Darstellung der christlichen Kunst. Seine Methode ist weder die der kunstgeschichtlichen Analyse und Beschreibung, noch jene mehr systematische Betrachtungsweise, die mit rein gegenständlichen Kategorien (Wölfflin) oder etwa mit den Typen weltanschaulicher Gruppierung (Dvořák, Nohl) versucht, über die bloße Darstellung geschichtlichen Verlaufes in umfassender Deutung hinauszugelangen. Lützeler vereinigt jene zwei Forschungsweisen, die in der Gegenwart zu einer lebendigen Erfassung der Kunstwelt besonders berufen zu sein scheinen: die phänomenologische und die soziologische Methode.

Das will folgendes besagen: Lützeler tritt an ein einzelnes Kunstwerk, wie auch an eine Ganzheit zusammengehörender Werke heran, indem er allen sichtbaren, charakteristischen Einzelheiten ihren diagnostischen Wert für das innere Leben und gleichsam für die immanente Systematik der Gestaltung im Raum der Geschichte abzusehen sucht. Er vergegenständlicht die ihm vorliegenden Erscheinungen nicht zu einem sachlich-geschichtlichen Zusammenhang, sondern er bemüht sich, durch jedes Phänomen hindurch zu schauen und läßt sich von jeder Gestalt ihr lebendig durchscheinendes Wesenhaftes erschließen. Er schaut nicht eine — mit oder ohne Gesetze — gleichsam neutral verlaufende „Geschichte der Kunst", sondern er sieht durch alle Dokumente hindurch dem lebendig ringenden Menschengeist ins Herz, erlebt Not und Schicksal, Sinn und Tragik, Sehnsucht und Gestal-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0115
gefördert durch die DFG

tung, wie sie aus ihm herausbrechen und im Kunstwerk, in der Kunstwelt Erscheinung und Gestalt gewinnen.

Der Gefahr, hierbei in eine gleichsam freischwebende, unrealistische Kunstphilosophie der bloßen „Wesensschau" zu verfallen, entgeht der Verfasser schon dadurch, daß er die Fragestellungen der heute sich langsam entfaltenden Kunstsoziologie von Grund aus einbezieht. Nicht frei schwebende, reine „Wesen", wie sie von manchen Programmatikern der Phänomenologie gern als Erkenntnisziel proklamiert werden, sind das, was Lützeler sucht, sondern er bemüht sich, alle jene erschauten menschlichen Lebensgehalte, jene tiefen Sinnmotive und letzten Entscheidungen der christlichen Seele in ihren Verbundenheiten mit dem ewig Wirklichen des menschlichen Zusammenlebens zu erhellen und dadurch aus dem leeren Raum abstrakter Wesenheiten in die volle Realität des gesellschaftlichen Daseins des Menschen zurückzuführen. Wesensforschung der christlichen Kunst geht Hand in Hand mit der Erkundung jener schicksalsvollen Gemeinschaftsrealitäten, in denen allein auch jenes christlich-künstlerische Wesen sich seinen tatsächlichen Ausdruck und sein Dasein schaffen kann.

Da eine solche Forschungsweise kein „Ergebnis" im Sinne eines resultathaften Satzes haben kann, sondern sich in der gesamten anschaulichen Darstellung ihres Ertrages allein erfüllt, können wir nur noch die Hauptgesichtspunkte angeben, nach denen Lützeler sein Buch gliedert. L. unterscheidet die Kunst der Gründung, die Kunst der freien Höhe, die Kunst der Zusammenfassung und Auflösung, und er bietet als Schluß des ersten Teils seines Werkes einen Gesamtüberblick über den Gang der künstlerischen Entwicklung der „lehrt, daß sich in der christlichen Kunst des Abendlandes die einzelnen Seinshaltungen folgerichtig auseinander entwickeln" (121). Wir dürfen den unscharfen Ausdruck „Seinshaltung" dahin interpretieren, daß wir in ihr zusammengefaßt sehen die Bedingtheit durch die jeweilige geistig-seelische Gemeinschaftswirklichkeit und die Orientierung an den jeweils dominierenden Lebenswerten und religiösen Entscheidungen.

Im zweiten Teil seines Werkes erntet L. die Frucht seiner Darlegungen im ersten Teil, indem er die „Tragödie der christlichen Kunst" in ihren Bedingungen, ihrer Entfaltung und ihrem vorläufigen und vermuteten Verlaufe entwickelt. Im Ansturm verschiedenster Lebensmächte muß sich die innere Kraft christlichen Kunstgeistes bewahren — er muß vor allem die in ihm selbst spürbar gewordenen Krisen überwinden. Lützeler entwickelt zunächst Wesenszüge der außerchristlichen Kunst zugleich mit der Erörterung der soziologischen Voraussetzungen für ihr Entstehen. Er bietet dann in dem Kapitel über die religiöse Gemeinschaft eine für sein Thema zentrale Darstellung und wendet sich dann zur Betrachtung der Zersetzung der christlichen Kunst. Auch diese Ausführungen bieten eine Fülle lebendigen Materials. Der Schluß befaßt sich mit der Lage der christlichen Kunst in der Gegenwart, deren starke Krise in objektiver Weise vorgestellt wird, auch wo die Hoffnung des Autors durchbricht, es möchten die nicht häufigen Ansätze lebendig-christlichen Geistes in der modernen Kunst sich kraftvoll entfalten.

Die geschickt ausgewählten, vorzüglichen Reproduktionen geben dem Buch eine wertvolle, anschauliche Hilfe.

Berlin. Werner Ziegenfuß.

Theodor Wiesengrund-Adorno: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. J. C. B. Mohr, Tübingen 1933 (Beiträge zur Philosophie und ihrer Geschichte 2), 165 S.

Der Verf. isoliert nicht ein einzelnes Problem, sondern die Bedeutung des Ästhetischen bei Kierkegaard wird ihm zum Schlüssel eines Gesamtverständnisses.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0116
gefördert durch die DFG

Sein methodisches Bestreben geht dahin, „die Nähe, die Schrempf erstmals erreicht hat", zu wahren und „alle Einsicht über Kierkegaard dessen eigenem Umkreis zu entringen" (13), zugleich aber der „Faszination" zu widerstehen und sich nicht der Größe der starren Kategorien zu beugen, die uns Kierkegaard unaufhörlich vor Augen stellt (10). Mit anderen Worten: die Deutung stellt sich selbst unter die Forderung philosophischer Kritik. Schon um dieser Absicht willen verdient sie aufmerksamste Beachtung. Denn gerade die, wie uns scheint, dringliche Aufgabe einer philosophischen Auseinandersetzung ist von der bisherigen Kierkegaard-Literatur nicht mit Entschiedenheit in Angriff genommen worden. Auch wo sie sich nicht auf die gläubig interpolierende Auslegung seiner Gehalte beschränkt (das vollendete Beispiel dieser Art liefert Thust), sondern Kierkegaard philosophisch, theologisch oder psychologisch kritisiert (Schrempf, Przywara, Vetter), bleibt sie im Bann seiner Voraussetzungen. W.-A. hat den Mut zur Entschiedenheit der Fragestellung: er nimmt Kierkegaard als Denker ernst. Das bedeutet zunächst negativ, daß er ihn nicht als Dichter versteht, auch nicht als Dichter sui generis, wie ihn Thust in Anknüpfung an eine Kierkegaardsche Selbstdeutung geschildert hat. Dadurch hält er sich den Blick frei für die dichterische Ohnmacht Kierkegaards, der statt zu gestalten den dichterischen Prozeß reflektiert. Gleichzeitig ergibt sich für ihn die Aufgabe, die Anonymen Kierkegaards durch Aufdeckung ihrer falschen poetischen Prätention philosophisch zu entlarven: „Kierkegaards ästhetische Figuren sind einzig Illustrationen seiner philosophischen Kategorien, die sie fibelhaft verdeutlichen, ehe sie begrifflich zureichend artikuliert sind" (6). Damit ist aber nicht eine intellektualistische Umdeutung eingeleitet. Zwar wird der Anspruch des Dichterischen (und damit Kierkegaards Selbstauslegung als „Schriftsteller", „Genie") abgewiesen. Aber die gleiche philosophische Kritik, die diese Destruktion bewerkstelligt, leitet zum Verständnis des Bildhaften bei Kierkegaard zurück: sie zeigt, wie im Scheitern der Erkenntnis das Mythische in bildlicher Gestalt hervorbricht: zugleich Anzeichen für die Unzulänglichkeit der Kierkegaardschen Begriffe und Vorzeichnung eines unausdrücklichen, erst in der Deutung zu gewinnenden Sinnes. So ergibt sich die zunächst überraschende Tatsache, daß der Verf., der entschiedener als alle bisherigen Interpreten auf begriffliche Kritik drängt, gerade die Analyse des Bildes weitertreibt als es bisher gelungen ist. Er findet die Geheimnisse des Philosophen Kierkegaard gerade dort, wo er nicht in ausdrücklicher Begrifflichkeit philosophiert. Der Kunst des Verf., einzelne Bilder und Bildbereiche Kierkegaards transparent zu machen, verdanken wir die wertvollsten Abschnitte seines Buches, so vor allem die Seiten über das „Intérieur" (44 ff.).

Wie für die Interpretation des Werkes, so wird auch für die Deutung des Lebens das Dichterische als Leitbegriff abgewiesen. Man kann unter diesem Leitbegriff das dichterische Dasein Kierkegaards zunächst (wie Thust) als eine historische Gestalt des prophetischen Daseins begreifen, durch diese Form zu dem religiös beglaubigten Gehalt vorzudringen und eine Kierkegaard-Theologie zu entfalten suchen. Dieser Umweg über das Ästhetische zur Theologie wird hier abgeschnitten: „Kierkegaards Theologie müßte sich auflösen, wofern es zu einer käme" (133). Kierkegaards Versicherungen, daß er kein gläubiger Christ sei, sagen den wahren Sachverhalt aus. Aber mit dieser Feststellung nähern wir uns nur scheinbar der zweiten Version des Versuches, das Ästhetische zur Grundlage der biographischen Erfassung zu machen, die darin besteht, in unmittelbarer Anknüpfung an Kierkegaards Selbstinterpretation den Ernst des Verkünders durch Hervorkehrung des Literatentums zweideutig erscheinen zu lassen (Schrempf). Vielmehr wird die von Kierkegaard selbst hergestellte Beziehung zwischen dem Mangel eines göttlichen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0117
gefördert durch die
DFG

Auftrages und seinem Schriftstellertum (von fern an Nietzsches Schmerz, „nur Dichter" zu sein, erinnernd) relativiert auf das philosophische Zentrum. Von hier aus ist sowohl der Sinn des „Ohne Auftrag" wie auch der Sinn der künstlerischen oder pseudo-künstlerischen Ausdrucks- und Lebensform zu entfalten.

Kierkegaard philosophisch ernst nehmen heißt positiv: seine philosophische Intention aufnehmen. Dieser aufnehmende Nachvollzug kann nicht gleichbedeutend mit kritischer Beziehung auf ein vorgegebenes philosophisches Koordinatensystem sein. Auch ist der vorliegende Versuch weit entfernt, diesem Fehler zu verfallen. Sein Mangel dürfte eher im Gegenteil darin bestehen, daß sich die energische und gewandte Gedankenbewegung nicht zu handfesten Leitbegriffen verfestigt, sondern in ausdrucksvollen und geschliffenen, vielfach überraschend glücklichen, aber auch schwebenden und zerbrechlichen Formeln verläuft. Daher ist die Aufgabe einer kritischen Nachzeichnung besonders schwierig. Der Rezensent ist sich bewußt, daß er dem doppelten Fehler nicht entgeht, einerseits zu wenig zu geben und mit einem einfacheren Begriffsapparat hinter der weitreichenden Intention des Verf. zurückzubleiben, andererseits durch nachdrücklichere Konturen zu viel zu tun. Immerhin scheint mir dieser Fehler wenigstens zum Teil auf den Verf. zurückzufallen. Es ist nur zu hoffen, daß der echte philosophische Antrieb, der auf jeder Seite dieses Buches spürbar ist, noch seine gültige und überzeugende Formung gewinnen möge.

Das „philosophisch ernst nehmen" muß sich darin bezeugen, daß es gelingt, die Fragestellung zu erfassen, aus der alle anderen Fragen entspringen. Diese philosophische Grundfrage Kierkegaards fragt nicht im Sinne der modernen, an Kierkegaard anknüpfenden Ontologie, „was Dasein eigentlich sei", sondern praktisch: „was dem Dasein, sinn-leer für sich selber, einen Sinn gebe" (76). Die besondere Form, die diese Frage bei Kierkegaard gewinnt, wird von W.-A. durch zwei für seine Deutung richtunggebendere Begriffe bezeichnet: durch den Standpunkt der isolierten Subjektivität (der „objektlosen Innerlichkeit") und durch die begrifflichen Mittel des Idealismus, d. h. einer radikal spiritualistischen Philosophie. Diese beiden Leitbegriffe der Deskription dienen zugleich der Kritik. Es entspricht ihnen polar je ein Gegenbegriff oder eine Reihe von Gegenbegriffen, die den philosophischen Horizont der Interpretation, freilich in verschleierten Linien, vorzeichnen. So entspricht der objektlosen Innerlichkeit, die sich bei Kierkegaard erkenntnistheoretisch in dem bekannten Grundsatz „die Subjektivität ist die Wahrheit" ausdrückt, als Gegenbegriff zunächst eine Idee von Philosophie als „Interpretation des Wirklichen im stimmigen Zusammenhang der Begriffe" (1). Von ihr aus wird gezeigt, daß Kierkegaards Grundsatz zwar nicht zu einem relativistischen Subjektivismus führt — von ihm unterscheidet er sich „durch das Postulat der ‚Unendlichkeit', der das endliche Ich schlechterdings unangemessen ist" (79); aber ebensowenig kann der in ihrem Sinn bedrohten Wahrheit auf dem Boden der „entfremdeten" Subjektivität eine neue Grundlage gesichert werden. Philosophie bleibt hier der in unaufhörlichen Wiederholungen sich erschöpfende, sozusagen auf der Stelle tretende Versuch der Erkenntnis, ihre Relativierung zu überwinden. Aber weder gelingt ihr, in einem wahrhaft konkreten Begriff des Selbst Fuß zu fassen — das ‚Selbst' bei Kierkegaard oszilliert in resultatloser Dialektik zwischen der generellen Abstraktheit des cartesischen Ego cogitans oder der Kantischen transzendentalen Synthesis und der in der leeren Konkretion des puren „Dies-da" wiederkehrenden Abstraktheit —; noch vermag sie ein transzendentes Sein zu erfassen, um von ihm aus das in sich dunkel bleibende „Selbst" zu erhellen. Der ontologische Sinn von Wahrheit bei Kierkegaard, die „Durchsichtigkeit", im durchsichtigen Sichgründen des Selbst auf das absolut

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0118
gefördert durch die DFG

„Andere“ entspringend, kann auf dem Standpunkt der objektlosen Innerlichkeit nicht vollzogen werden.

Ein weiterer Gegenbegriff zu der „isolierten Subjektivität“ wäre die vom Verf. nirgends explizit gegebene aber implizite wirksam gemachte Idee einer in der Gemeinschaft konkret gewordenen individuellen Freiheit. Gerade das in weltloser Innerlichkeit sich verschließende Individuum, dem die Wirklichkeit erst in der Verwerfung als die Nichtigkeit des „Zustandes“ wirklich wird, verfällt dieser Wirklichkeit. So wird die Philosophie der Innerlichkeit unter den Kategorien faßlich, die Marx, der Philosoph jener „entfremdeten Wirklichkeit“, für sie ausgebildet hat: als Philosophie des aus dem gesellschaftlichen Produktionsprozeß ausgeschalteten Privatiers aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, „kleinbürgerlich“ in seinem ohnmächtigen Haß gegen die fortschreitende Verdinglichung des Daseins (45 f., 52 f.). Dieser Philosophie muß jeder ausgebildete Begriff von Praxis fehlen, wie ihn noch die idealistische Philosophie besaß, ihr muß der Mitmensch, im Scheinbegriff des „Nächsten“ vorgespiegelt, unerreichbar bleiben, sie muß schließlich versuchen, sich über die ihrem Begriff entzogene Realität mit einem platten Idealismus, der die „Welt des Geistes“ gegen die äußere Welt ausspielt, zu trösten. — Zu dem positiven Gegenbegriff der „in der Gemeinschaft konkreten Freiheit“ gehört der weitere einer konkreten Geschichtlichkeit, die das Individuum frei in einen es übergreifenden Sinnzusammenhang des Geschehens stellt. Hier zeigt sich entsprechend, daß das im „Augenblick“ eingeschlossene Selbst, unfähig, sich historisch zu integrieren, eben dadurch der Geschichte verfällt, die es in der Abwehr als gegenwärtige Zeit der Auflösung des Daseins zur sinnleeren Ordnung gewahr wird. So wird die Geschichte von Kierkegaard als Verfallsgeschichte konzipiert (39). Der Akt aber, in dem das Substrat dieses geschichtlichen Verfalls gestiftet wird, in dem das in seiner Immanenz vermauerte Selbst gleichsam Atem holt, ist der „Sprung“, d. i. eine Bewegung, die sich als diskontinuierlich jeder Eingliederung in einen sinnhaften Prozeß entzieht. W.-A. formuliert treffend, Hegel sei bei Kierkegaard „nach innen geschlagen“ (34): „was diesem die Weltgeschichte, ist für Kierkegaard der einzelne Mensch“ (83). Aber das ist nicht so zu verstehen, als hätte Kierkegaard ein System der Innerlichkeit entworfen, das sich in einer idealen Biographie zeitlich entfalten ließe. Seine Theorie von den drei Sphären oder Stadien — dem Ästhetischen, Ethischen und Religiösen —, die in Anknüpfung an die Grundbegriffe des Idealismus entwickelt werden, nähert sich wohl dem System. Die Sphären „sind die antithetischen Momente jenes dialektischen Prozesses, den das ‚Selbst‘ inauguriert zur Rekonstruktion des ontologischen Sinnes bei sich selber“. „Da aber der Kontinuität des Prozesses „Sinn“ nicht zuteil wird; da das Selbst in kreisender Wiederholung beharrt, undurchsichtig vor der verstellten Wahrheit und außerstande, sie aus sich herauszusetzen, so schließt die Totalität der Sphären, ob auch aus der Einheit des Selbst systematisch erzeugt, sich doch nicht zur Rundung des Systems zusammen. Es ist eine Totalität, geschichtet aus Trümmern, und in der Tiefe des Abgrundes zwischen diesen brandet Dialektik, die nicht als sicherer Strom von einer zur anderen trägt“ (101 f.). So sieht sich das Subjekt, bei allen Versuchen, den geschlossenen Ring seiner Innerlichkeit zu durchbrechen, scheiternd, immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen: „Aus der Verwirrung der umgrenzenden Begriffe ist der ‚Existenz‘ kein Ausweg gelassen. Alles Kierkegaardsche Existieren ist in Wahrheit Verzweiflung ...“ (92). „In der äußersten Tiefe der existenziellen Dialektik: in der Apersonalität der Verzweiflung, in welche der bloße Geist des Existierenden durch die Strudel kreisender Wiederholung endlich versinkt, schlägt Kierkegaards Subjektivismus auf seinen Boden auf. Freilich wo er es am wenigsten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0119
gefördert durch die
DFG

vermeinte: nicht im ontologischen ‚Sinn', sondern in der verewigten Sinnlosigkeit. Es ist die Ontologie der Hölle, die Kierkegaards Existenzlehre als dünne, trügerische Schicht verbirgt" (93). Nur scheinbar öffnet sich ein Ausweg im Paradox. Denn das Paradox ist, wie W.-A. urteilt, nicht Ausdruck innerer Gewißheit trotz allen Verstandesaporien, sondern umgekehrt sollen die Aporien die Gewißheit liefern (133). Religiös gesprochen wird im christlichen Paradox nicht ein Gnadenwunder geschenkt, sondern verzweifelt gefordert (92).

Die von dem Begriff der „objektlosen Innerlichkeit" geleitete charakterisierende Kritik gewinnt aus dem zweiten Leitbegriff, dem der „Spiritualität", eine neue Dimension. Der in ihm mitgesetzte positive Gegenbegriff kann relativ unbestimmt als die Idee des konkreten Menschen in seiner kreatürlichen Ganzheit bleiben. Sie genügt, um Kierkegaards Begriff von Existenz als „naturfeindliche Spiritualität" zu beurteilen (123). „Kierkegaards Explikation des Existierens ... spaltet das Geschöpf, indem sie es als ‚Geist' trügerisch in Transzendenz steigert" (92). Mit dieser Spiritualität gehört Kierkegaard in die Tradition des von ihm bekämpften Idealismus und seiner aus der geistigen Spontaneität entspringenden Systematik. „Kierkegaards ausgeführte Existenzphilosophie ist nichts anderes als der Versuch, die Antinomik vom Dasein im Denken sei's zu meistern, sei's als Wahrheitsgehalt zu rechtfertigen. Und zwar in systematischer Gestalt. Mag er immer Hegels ‚System des Daseins' verächtlich machen; indem Dasein ihm in Bewußtsein sich zusammenzieht; indem der spontane Akt der Freiheit ihm zur innersten Bestimmung von Subjektivität wird; indem das Menschenbild als ‚totales' ihm seinen Denkbestimmungen sich einordnet, erliegt er dem idealistischen Systemzwang" (97). Aber das System, wie es vor allem in der Sphärenhierarchie sich herausbildet, muß immer wieder in den „existenziellen Strudel" der konzentrierten Subjektivität hineingezogen werden. Damit bezeichnet Kierkegaards Philosophie mit der der späten Idealisten, mit der Philosophie Baaders und Schellings, eine „historische Umschlagstelle", an der sich der „selbstherrliche Geist" aufhebt, und zwar als „Emanzipation des mythischen Gehaltes". Nicht darum handelt es sich, daß mythische Elemente in das philosophische Gefüge aufgenommen werden. „Sondern mythisch ist dessen Grund: die Selbstherrlichkeit des Geistes; des geschaffenen, der sich als Schöpfer inthronisiert und in Natur um so tiefer einstürzt, je höher er ihr zu entragen vermeint" (63). So kehrt Natur, „die wahrhaft nicht mit der Forke ausgetrieben werden kann" (137), verwandelt, in mythischer Gestalt, zurück. Aus dem Bereich des Mythischen gewinnen die Begriffe, in denen sich die Dialektik der Existenz für Kierkegaard entfaltet, einen eigentümlichen Doppelsinn; und als Bildwerdung des Mythischen wächst das „Ästhetische" weit über die Grenzen hinaus, die ihm innerhalb der Konstruktion der Sphären gesteckt sind.

Von hier aus wird verständlich, wie der Verf. das „Intérieur" als die „Zelle von Kierkegaards Philosophie" (148) bezeichnen kann und wie er behaupten darf, die Stelle aus dem „Tagebuch des Verführers", die das Wohnzimmer im Hause Cordelias schildert, sei vielleicht als der „Schlüssel zu seinem Schrifttum insgesamt" zu betrachten (46). Zwar handelt es sich zunächst um nicht mehr als eine Metaphorik, in der „das bürgerliche Intérieur des 19. Jahrhunderts" „als bloße Metapher für den Zusammenhang der Grundbegriffe einsteht" (44). Aber über die für Kierkegaard selbst auflösliche Gleichnishaftigkeit hinaus verbildlicht sich in dem Intérieur eine mythische Substanz, die es zur „urbildlichen Zelle verlassener Innerlichkeit" macht (51). „Das Intérieur ist die leibhafte imago von Kierkegaards philosophischem ‚Punkt': alles wirkliche Außen hat sich zum Punkt zusammengezogen." Aber die „Situation" stellt sich nicht nur als die der „objektlosen Innerlichkeit", sondern

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0120
gefördert durch die DFG

auch als die des von der Natur abgewandten und dennoch an sie gebundenen Geistes im Bild des Intérieur dar. So kommt in ihm die Indifferenz des „Historischen" und „Natürlichen" zur Erscheinung. „Die Anordnung der Dinge in der Wohnung heißt Einrichtung. Geschichtlich scheinhafte Gegenstände werden darin als Schein unveränderlicher Natur eingerichtet. Archaische Bilder gehen im Intérieur auf: das der Blume als des organischen Lebens; das des Orients als der namentlichen Heimat von Sehnsucht; das des Meeres als das der Ewigkeit selber. Denn der Schein, zu welchem die Dinge ihre geschichtliche Stunde verdammt, ist ewig. Die gottverlassene Schöpfung stellt mit der Zweideutigkeit des Scheines sich dar, bis die Wirklichkeit des Gerichts sie löst. Der Schein ihrer Ewigkeit, im Bilde des Intérieurs, ist die Ewigkeit der Vergängnis allen Scheins" (48). Das ist die mythische Atmosphäre, die alle Bilder und Begriffe Kierkegaards durchdringt: „die Modelle all seiner Begriffe sind im täuschenden Licht später Zimmer zum schweigsamen Tableau verschworen." Damit ist zugleich die Aufgabe der philosophischen Kritik gesetzt: es gilt, die Begriffe aus jenem „Tableau" herauszubrechen, will man scheiden, „was wahr ist an ihnen und was Trug". Es gilt, das von „historischer Dialektik" und „ewiger Naturmacht" gestellte „wunderbare Rätselbild" kritisch aufzulösen (51).

Die kritische Auflösung aber ist überall und in erster Linie positive Kennzeichnung innerhalb eines philosophischen Horizontes, der den Lichtkegel der Kierkegaardschen Reflexion übergreift. Was sich für die durch den Begriff der „objektlosen Innerlichkeit" geleitete Kritik als Negatives ergab, gewinnt jetzt eine positive mythische Bedeutsamkeit. Das ergebnislose Kreisen der Dialektik in unendlicher Wiederholung erscheint positiv als „Beschwörung" (64, 82); die aus der begrifflichen Dialektik selbst entspringende „Verzweiflung" findet ihren Naturgrund in der „Schwermut"; die „geistige" Innerlichkeit ist „das geschichtliche Gefängnis des urgeschichtlichen Menschenwesens. Der Affekt des Gefangenen ist Schwermut" (68). Mythisch nach Art von astrologischen Naturkategorien beherrschen die „Sphären" mit ihrer astralen Nomenklatur die Existenz, die sich, punkthaft zusammengedrängt, zu einem echten System nicht zu entfalten vermag (102). Wo für Kierkegaard selbst das Zurückschlagen der Natur in Gestalt des Mythischen sichtbar wird, erscheint es unter dem Titel des „Dämonischen", das seine Erklärung vergeblich von dem Naturhaften ab- und in die geistige Dialektik von Freiheit und Unfreiheit hineinziehen will (63). Ihre überzeugende und fruchtbarste Anwendung aber findet die scheinbar so kühne Deutungshypothese des Verf. bei dem Paradox, das sich in seinem Naturgrund als „mythisches Opfer" ausweist. Das bedeutet nicht, daß sich ein religiöser Ursinn „unter der Hülle idealistischer Denkformen" wiederherstellte (129). Umgekehrt ist „das Opfer von Bewußtsein" im Paradox Kierkegaards „das innerste Modell jeglichen Opfers in seiner Philosophie". Diese Selbstaufhebung des Spiritualismus in seiner äußersten Steigerung aber „ist aus der Krise des Idealismus in immanenter Logik zu verstehen" (120), derart, daß im historischen Untergang des Idealismus „mythischer Gehalt" aufgeht (129). Der Protestant Kierkegaard will mit Strenge alle bildhaft-mythischen Bestandteile aus der Religion entfernen. Aber gerade dort, wo sich „in der Tiefe der Verdammnis" seine „Dialektik bloßen Geistes" zur Rettung wendet, „stürzt sie auf der Höhe des Opfers ab in Mythologie" (127). Bisweilen bricht dieser mythische Gehalt offen durch, und das „Opfer präsentiert sich in seiner wahren Naturgestalt: als Sühne, geleistet dem schuldhaften Verband der ‚Generation'" (125). Mit der Ausbildung des Opfergedankens geht Kierkegaards Philosophie in die sonst leidenschaftlich bekämpfte Gnosis über. „Im späten Idealismus bricht Gnosis dort hervor, wo durch Spiritualismus mythisches Denken über christliches Macht gewinnt und trotz aller

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0121
gefördert durch die
DFG

Rede von Gnade das Christentum in die gnadenlose Geschlossenheit des Naturverlaufs hineinzieht“ (125). Der Anteil an Sinn durchs Paradox muß „nach gnadelos mythischem Kalkül“ mit dem Verlust des Lebendigen bezahlt werden (124).

Die Interpretation hat aber, indem sie den Absturz der geistigen Dialektik in das Mythische und das Versinken der Erlösungshoffnung im natürlichen Kreislauf auffaßt, ihr letztes Wort noch nicht gesprochen. Dieser Vorgang spielt in der Dialektik „zwischen Natur und Geist, mythischem Gehalt und Bewußtsein als qualitativ verschiedenen, schlechterdings konträren Mächten.“ „Aber sie bietet nur die Vorderansicht eines zweiten und tieferen Begriffs von Dialektik ... Es ist der einer Dialektik im mythischen Naturgrund selber“ (65). Die Schwermut, in der „bloße Natur“, das „melancholische Temperament“ sich historisch darstellt, hat ihre eigne mythisch-dialektische Bewegung, die Kierkegaard in seiner Affektenpsychologie dargestellt hat, d. h. sie ist selbst „Möglichkeit von Versöhnung“ (66). Die Schwermut bringt den „Wunsch“ hervor, und „der wahre Wunsch der Schwermut ist genährt von der Idee opferloser ewiger Seligkeit, die er doch als seinen Gegenstand niemals adäquat zu bedeuten vermöchte“. „In Schwermut kommunizieren Natur und Versöhnung.“ Aber dem dieser Kommunikation dialektisch entspringenden Wunsch ist nicht „Seligkeit selber“ gegeben, sondern „bloß Bilder“ (142). An diesem tiefsten Punkt, ihrer eigentlichen Schlüsselstellung, kehrt die Interpretation zu dem durch ihren Titel bezeichneten Thema zurück. Aus dem Verständnis des vor dem Blick der Schwermut erscheinenden Bildes ergibt sich die wahre „Konstruktion des Ästhetischen“. „Das Reich des Ästhetischen, das Kierkegaard mit den vorgegebenen Kategorien seines paradoxen Existenz-Systems aufteilt in herkömmliche Kunstlehre, bloße anschauende Unmittelbarkeit des Daseins, spekulativen Trug objektiver Metaphysik und subjektives Wie der Mitteilung, um es danach als diskontinuierlich zu verwerfen ... — es empfängt seine Struktur aus den Bildern, die dem Wunsch erscheinen, nicht aber von ihm erzeugt sind, da er doch aus ihnen selber hervortritt.“ Dieses Bilderreich, ein vollkommener Gegensatz zu dem traditionell-platonischen, erscheint in der „mythischen Dissoziation des historisch Existierenden“ (143). Die verzweifelte Dialektik des weltlosen Selbst behebt sich erst mit der „Depersonalisation des Selbst“ in der Sphäre des Ästhetischen, die nun freilich, Träger eines letzten ontologischen Sinnes, nicht länger anderen Sphären als autonom gegenübergestellt werden darf. In den Bildern „transzendieren ‚ästhetische‘ und ‚religiöse‘ Sphäre zueinander ... in einer Depersonalisation des Lebendigen, in der Leben verschwindend doch opferlos atmet und einhält“. „Ihr Gleichnis ist der Schlaf.“ Denn „im Schlafenden kommt die Spontanität des Ich zur Ruhe, ohne daß es vernichtet wäre“. Im Schlaf „gehorcht Passion der Natur und empfängt doch das Versprechen seligen Erwachens“ (150). Die negative Geschichtsphilosophie, wie sie sich dem verzweifelten Selbst darbot, zeigt sich nun dem „trauernden Blick des Idealisten“ „in Verkehrung“ als eine „positiv-eschatologische“ (158). „Ist die Geschichte der schuldhaften Natur die des Zerfalls ihrer Einheit, so bewegt sie zerfallend der Versöhnung sich zu und ihre Fragmente tragen die Risse des Zerfalls als verheißende Chiffern“ (157). Der so sich enthüllende Entwurf von Ontologie hat etwas mit einem Glauben gemeinsam, der „am äußersten Horizont seinen Gegenstand ahnt“, oder mit Sehnsucht, die in Bildern nicht endet, sondern in ihnen fortlebt wie sie aus ihnen kommt. Darin offenbart sich zugleich das Gesetz der Schönheit: „Nach Wahrheit geht die Fahrt aller ästhetischen Gestalt, und in ihrem Horizont verschwindet sie“ (158).

Unsere Wiedergabe trennte als zwei selbständige kritische Gesichtspunkte den Begriff der objektlosen Innerlichkeit und den der naturfeindlichen Spiritualität. Nun,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0122
gefördert durch die DFG

im Zentrum der Kritik, zeigt sich die weltlose Innerlichkeit selbst als mythisch, und der erste Gesichtspunkt wird auf den zweiten zurückgeführt. Die in der Sphäre des „Geistes“ spielende Dialektik wird den Kategorien der „Natur“ unterstellt — wobei nur fraglich ist, wie diese Natur selbst, die keinesfalls naturalistisch „nur Natur“ bedeutet, kategorial zu erfassen wäre. Die Interpretation läßt dies — in ihrem Rahmen mit Recht — in der Schwebe. Der beschrittene Weg kann weiterführen in einen mystischen Naturbegriff, der sich schließlich nur dichterisch wird aussprechen lassen. Die halb dichterische Sprache, die der Verf. verwendet, legt diese Möglichkeit besonders nahe. Aber wenn dieser Weg aus der Philosophie herauszuführen scheint, macht er zugleich ein philosophisches Problem dringlich. Die isolierte Subjektivität, die durch Kierkegaard ihren entschiedensten philosophischen Ausdruck gefunden hat, als mythisch kennzeichnen, heißt zugleich, nicht nur den Idealismus in seiner historischen Gestalt, sondern den philosophischen Ansatz im auf sich gestellten „Selbst“ als möglichen Ausgangspunkt der Philosophie in Frage stellen. Vielleicht deutet gerade damit dieses Buch, mehr erregend als unmittelbar fördernd, auf Möglichkeiten vor, die in der gegenwärtigen Philosophie verschlossen liegen.

Berlin. Helmut Kuhn.

K. Svoboda: L'esthétique de Saint Augustin et ses sources. In: „Opera facultatis Philosophicae Universitatis Masarykianae Brunenais 35.“ Brno 1933. 207 S.

Augustinus' bisher schon mehrfach behandelte Ästhetik vollständiger darzustellen und auf ihre Quellen zurückzuführen, ist die Absicht des Verf. In der „Analyse“ geht er chronologisch vor und nimmt die Schriften: 1. De apto et pulchro, 2. Contra Academicos, 3. De ordine, 4. Soliloquia mit Brief 1 und 2, 5. De immortalitate animae mit De dialectica, 6. De quantitate animae, 7. De musica mit De magistro, 8. De libero arbitrio mit De Genesi contra Manichaeos, De moribus ecclesiae catholicae et de moribus Manichaeorum, Brief 7 u. 18, 9. De vera religione, 10. De diversis quaestionibus LXXXIII mit De utilitate credendi, De fide et symbolo, De Genesi ad litteram imperfectus liber, Epistulae ad Romanos incoata expositio, Brief 26, 29 u. 40, De diversis quaestionibus ad Simplicianum, Contra epistulam quam vocant fundamenti und De doctrina Christiana l. I u. II, 11. Confessiones, 12. Brief 55, Contra Faustum, De catechizandis rudibus, De opere monachorum, De natura boni, Contra Secundinum, Contra Cresconium grammaticum, Brief 91 u. 101, De unico baptismo, Brief 118, 120 u. 138, 13. De trinitate, De Genesi ad litteram l. XII, 14. Enarratio in Psalmos, 15. Brief 166. In epistulam Joannis ad Parthos. In Joannis evangelium. Contra sermonem Arrianorum. Questiones in Heptateuchum. Ad Consentium contra mendacium. Contra adversarium Legis et prophetarum. Contra Julianum. Enchiridion, 16. De civitate Dei, 17. De doctrina christiana l. IV mit Retractationes, 18. Sermones nacheinander genau durch. Es ergibt sich: Augustin hat sein ganzes Leben lang viel für Ästhetik übrig gehabt. Nach dem rein ästhetischen Werkchen der ersten Zeit, das seinesgleichen nur im Hippias maior des Platon und in der Abhandlung „Über das Schöne“ Plotins hatte, enthalten besonders die nächsten Arbeiten, die in Italien und Afrika vor Augustinus' Ordination verfaßt sind, viel über ästhetische Fragen, während seine pastorale und theologische Tätigkeit das Philosophische und besonders das Ästhetische etwas zurücktreten lassen mußten. Seine ästhetischen Anschauungen ändern sich nicht beträchtlich. Und doch findet eine Art Entwicklung nach der Seite der Spiritualisierung hin, von der Beob-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0123
gefördert durch die DFG

achtung der irdischen Kunst zu der des Schöpfer-Künstlers hin unter dem Einfluß des Christentums statt. Augustinus beschränkt das Schöne auf die zwei höheren Sinne und scheidet es vom Nützlichen. Positiv setzt er die Bedingungen des Schönen fest, die sich so gruppieren lassen: 1. die Form gegenüber dem Stoff, 2. die Zahl in Raum und Zeit, 3. das Verhältnis (da das Schöne nur selten einfach ist). Unter den Verhältnissen (Proportionen) ist das schönste das der Gleichheit (4), auf das die Symmetrie zurückzuführen ist. Von geringerer Bedeutung sind die Gradation (5), die Varietät (6), die sich oft mit der Gleichheit verknüpft, die Distinktion (7) und der Kontrast (8). Die gleichen, ähnlichen oder konträren Partien sind geeint durch die Harmonie (9). Außerdem herrscht unter ihnen die Ordnung (10); sie formen ein Ganzes (11), das schöner ist als die Teile, wenn es die Einheit (12), diese letzte und höchste Bedingung der Schönheit, in sich begreift. Außer dem Schönen kennt Augustinus noch zwei „Kategorien" der Ästhetik, das „Passende", das sich von dem an sich absoluten Schönen durch seine Relativität unterscheidet (eine Sache ist passend durch ihr Verhältnis zu einer andern), und das Häßliche, das er als einen Defekt der Form oder geringeren Grad der Schönheit (nicht aber als absolut) nimmt.

Auf den Gegensatz des Natur- und des Kunstschönen legt Augustin deshalb kein Gewicht, weil ihm die Natur ein Kunstwerk aus der Hand Gottes ist und das Werk des Künstlers die Offenbarung des göttlichen Einflusses. Die Kunst ist ihm vernünftige Tätigkeitsweise, obwohl er die Beteiligung der Phantasie an Poesie und plastischen Künsten nicht verkennt. Ziel der Kunst ist die Schönheit, das Vergnügen, nicht der Vorteil. Ein Kunstwerk beeinflußt unmittelbar die Sinne und so mittelbar, durch die Signifikation, die Vernunft. Unter den Künsten bevorzugt Augustin eine vernünftige und moralische Musik. Die Erkenntnis von der Schönheit des Alls ist die erste und lebendigste, die Überzeugung, daß Gott die höchste Schönheit besitzt, die zweite Fundamentalerfahrung des Kirchenvaters.

Auch den subjektiven Faktoren des Schönheitserlebnisses geht Augustin nach.

Svoboda schließt mit der Behauptung, Augustinus' ästhetisches System sei das vollständigste der uns überkommenen antiken Systeme und gleichsam die Synthese und der krönende Abschluß der antiken Ästhetik. Außer der Gleichsetzung der höchsten Idee Platons mit Gott, der Bezeichnung Gottes als des Urhebers aller geschaffenen Schönheit, der Hochschätzung der Allegorie und der Verachtung des Theaters wie der plastischen Künste konnte der Kirchenvater aus den wesentlich ethischen Ideen der jüdisch-christlichen Gedankenwelt fast nichts schöpfen. Dagegen kamen von den Pythagoreern seine Lehren über Zahlen und Proportionen, von Platon das, was man über Liebe, sinnliche und geistige Schönheit, die absolute Schönheit der höchsten Idee liest, von Aristoteles der Gedanke der künstlerischen Schöpfung gemäß der Idee, von den Stoikern die Ansicht von der Schönheit des Alls, von Poseidonios die Betonung der Einheit der Dinge und des vernünftigen Charakters der Kunst, von Plotin die Gleichsetzung der Schönheit mit der Form und die Auffassung, daß die Idee im Geiste das Kriterium des Anteils ist.

Die Arbeit, die auch die neuere Literatur möglichst mitberücksichtigt, freilich meist nur allgemein und ohne genauere Angaben über das von Früheren im einzelnen Geleistete (eine moderne Unart!), macht einen guten Eindruck durch die Sorgfalt, mit der fast alle einschlägigen Stellen aus dem gewaltigen Schriftenkomplex des Afrikaners aufgesucht und verwertet werden. Insofern bedeutet sie einen erfreulichen Fortschritt, aber die Schriften von Eschweiler und Wikmann (1909) werden durch sie nicht überflüssig. Gut wäre es gewesen, wenn Svoboda, der seinen Vornamen (Karel?) sonderbarerweise verschweigt (es gibt doch wohl noch andere literarisch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0124
gefördert durch die DFG

tätige Svobodas und Swobodas), nicht bloß seine etwas äußerliche Analyse und die etwas zu sehr schematisierende Zusammenfassung vorgenommen hätte, sondern auch in Ergänzung des Wenigen, was S. 3—5 über Augustinus' ästhetische Neigungen ausgeführt ist, des genialen Heiligen Eignung für die Behandlung der ästhetischen Frage untersucht und den tieferen systematischen Grundlagen seiner ästhetischen Anschauungen noch näher nachgeforscht hätte. Dazu hätte er freilich fast alle Schriften des Afrikaners genau durcharbeiten müssen. Z. B. auch den erzählten Dialog De beata vita, der (dies sei nebenbei gegen Svoboda bemerkt) mit dem Thema „De disciplinis" trotz (gelegentlicher) Verwendung des Wortes nichts zu tun hat, sondern dort, wo nicht (wie c. 34 ff.) das christliche Gedankenelement bestimmend wird, im wesentlichen auf Ciceros Hortensius aufbaut und eine Kreuzung zwischen dem aristotelischen Protrepticus und dem Symposiom darstellt. Dort hätte er nicht nur c. 8 (Schmaus, S. 9, 38) die immerhin bezeichnende Wendung huius (sc. virtutis) ... pars est ... pulcherrima quae temperantia et frugalitas dicitur finden können (also pulcher für Geistiges; leider ist im Index alphabétique die Unterscheidung zwischen körperlicher und geistiger Schönheit nicht vermerkt), sondern auch c. 1—3 und sonst Studien über die poetische Kraft der Phantasie und Sprache Augustins machen können, besonders an der packenden Schilderung des Zauberbergs c. 3, wo Augustinus mit Apuleius zu wetteifern scheint. Dort wäre er auch auf die aristotelischen Begriffe der mensura und des modus gestoßen (c. 7) und wäre dazu angeleitet worden, durch Augustinus' Schriften diese Ausdrücke und andere termini auch einmal ohne Rücksicht auf die Chronologie zu verfolgen, die leicht einen ästhetischen Wert erhalten können. Wenn auch dort mensura wesentlich im biologischen Zusammenhang erscheint, so ist für die zugrundeliegende aristotelische Philosophie ganz klar, daß die Magerkeit ebenso wie die Elephantiasis häßlich wirkt (vgl. t e m p e r a n t i a als pulcherrima pars virtutis!). Mit großem Fleiß und meist gutem Urteil sucht Svoboda die Quellen der ästhetischen Anschauungen des Augustinus auf; hier liegt die besondere Stärke seiner Arbeit, hier wird sie zu einem fördernden Beitrag zur Geschichte der antiken Ästhetik (Theophrastos und besonders Chrysippos kommen zu kurz). Kennt eigentlich Svoboda seinen Vorläufer Menendez y Pelayo, Historia de las ideas esteticas, II, 222—236? Er hätte ihn oft zitieren müssen! Die zunehmende Spiritualisierung der Ästhetik Augustins ist m. E. auch durch das zunehmende Studium Plotins und das größere Freiwerden von stoischen Einflüssen zu erklären. Über Poseidonios und Neupythagoreer ist das letzte Wort nicht gesprochen.

Bonn. Adolf Dyroff.

H a n s W i l h e l m H a g e n : R i l k e s U m a r b e i t u n g e n. Form und Geist, Band 24. Verlag Eichblatt, Leipzig 1931. 138 S.

Die vorliegende Arbeit liefert für eine Interpretation der Rilkeschen Umarbeitungen ein ziemlich vollständiges Material. Sie ermöglicht vor allem durch eine sehr genaue Synopse der früheren und späteren Fassungen eine schnelle Orientierung.

Die Interpretation selbst will „ein Beitrag zur Psychologie seines dichterischen Schaffens" sein. Sie betrachtet von vornherein die Umarbeitungen als Ausdruck bestimmter seelischer Veränderungen. Man erwartet also die Aufzeigung des Zusammenhanges zwischen Rilkes Lebens- und Entwicklungsgeschichte und seinen Umarbeitungen. Der Verfasser enttäuscht den Leser hierin gleich zu Beginn, indem er dieser seiner angekündigten Aufgabe nur ein Kapitel widmet. Allerdings betont

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0125
gefördert durch die DFG

Hagen schon in der Einleitung: „Im Gegensatz zu diesem Entwicklungsprinzip liegt dieser Arbeit der Glaube an die lebendige Entfaltung des Mystikers Rilke zugrunde, der aus allen ureigenen Werken zu uns spricht." Es ist für den unbefangenen Leser ebenso schwer einzusehen, was, gerade vom psychologischen Blickpunkt betrachtet, Umarbeitungen bedeuten sollen, wenn nicht Symptome einer Entwicklung, wie was der Verfasser unter einem Mystiker versteht. Dies Wort kehrt zwar immer wieder, aber trotz dieser Wiederholungen wird dem Leser nichts anderes klar, als daß Hagen Rilke für einen Mystiker hält: „Rilke ist eben von Grund auf Mystiker", meint Hagen und hofft, der „gebildete" Leser wird sich darunter schon irgend etwas denken können.

Ganz unverständlich wird leider die Terminologie der Arbeit an der Stelle, die über Rodin handelt; leider, denn sicher kommt Hagen an der Stelle dem Grund der Rilkeschen Umarbeitungen am nächsten. Rodin und sein „il faut travailler toujours" in seiner Bedeutung für das gesamte Rilkesche Werk aufzuhellen, ist für ein Verständnis Rilkes äußerst wichtig. Der Verfasser weist auch auf die Rolle des „il faut travailler toujours" gerade für die Umarbeitungen ausdrücklich hin, aber es bleibt leider bei diesem Hinweis. Denn daß „Rodin für Rilke das Erlebnis des kunstpsychologischen Schaffens, Cézanne ... das Erlebnis des kunstästhetischen Gestaltens" genannt wird, ist keine Erklärung: psychologisch kann die Betrachtung des künstlerischen Schaffens sein, nicht das Schaffen selbst; ästhetisch ist niemals das künstlerische Gestalten.

Vollends ungeduldig macht das zweite Kapitel, das „die Umarbeitungen in ihrem ästhetischen Zusammenhang" behandeln soll. Hagen druckt eine Reihe sehr schöner Gedichte ab und ergeht sich in schrankenloser Bewunderung darüber, „wie fein dieses rhythmische Unterscheidungsvermögen (in Rilke) ausgeprägt ist", „wie tief" er sei und „wie unendlich fein Rilke auch das Ganze einer Gedichtsammlung im Auge hat". Hätte Rilke kein rhythmisches Unterscheidungsvermögen gehabt, so wäre er ein schlechter Dichter gewesen, und es hätte sich erübrigt, ihn zu interpretieren. Solche Lobeshymnen, die eine Interpretation vortäuschen, wirken peinlich.

Das dritte Kapitel „Die Umarbeitungen in ihrem psychologischen Zusammenhang" bringt nichts, was in dem ersten, zu dem es sachlich gehört, nicht auch hätte stehen können und auch zum großen Teil schon steht. Das vierte und letzte trägt den anspruchsvollen Titel „Die Umarbeitungen in ihrem philosophischen Zusammenhang" und zeigt eine derartige Verwirrung der Begriffe und Sachen, daß selbst eine Kritik sinnlos erscheint.

Berlin. Hannah Arendt.

V. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

Nach gemeinsamem Beschluß der Gesellschaft und des Wiener Ortsausschusses wird der Kongreß infolge der Zeitverhältnisse vertagt. Weitere Mitteilung erfolgt möglichst bald.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0126
gefördert durch die
DFG

Urmotivierung und Sekundärmotivierung bei Gottfried Keller und C. F. Meyer.

Von

Johannes Klein.

Wenn eine Dichtung ihr Jahrhundert überdauern soll, so muß sie unmittelbar das Leben noch einmal sein, ein Mikrokosmos, in dem das Große auf kleiner Fläche, im Brennpunkt zusammenstrahlt. Ihre Wurzeln müssen in der Kraft des Elementaren liegen, sonst vermißt ein anderes Jahrhundert den Lebenshauch. Das soll nicht heißen, daß das Elementare dasselbe wie das Primitive ist, — es wäre denn im Sinne des Primum: der Ur-Erscheinung. Da, wo das Leben alle Kräfte eines Dichters langsam ergreift und strafft, bis ein zweites schöpferisches Leben organisch aus ihnen hervorgeht, ist auch formal vollendete Kunst. Je mächtiger der einbrechende Lebens-Strom, um so machtvoller muß er gebannt werden, damit er den Erlebenden nicht sprengt. So arbeitet Leben an Leben und ergibt ein Neues: den Mikrokosmos der Kunst. Es sind daher keineswegs die formlosen, herausgestammelten Produkte, die der Natur am nächsten stehen. Je schmächtiger das Erlebnis, desto geringer die aufzubringende Bewältigungskraft. Die mächtigsten Dichtungen werden auch immer die hohe Tendenz zur Form haben.

Grundbegriffe.

Aus der alten, grundsätzlichen Frage nach der größeren Naturnähe Kellers und der entsprechenden Naturferne Meyers möchte ich zwei Grundbegriffe entwickeln, die als Maßstäbe der Kraft Kellers und Meyers dienen sollen: Urmotivierung und Sekundärmotivierung. Ich grenze die Gültigkeit dieser Anwendung vorerst auf das vorliegende Thema ein, weil der Reichtum dichterischer Formen auch einen Reichtum dichtungsgeschichtlicher Methoden zur Folge haben sollte. Eine Methode ist nicht mehr als ein Licht in einer Schatzkammer: dort, wohin es fällt, strahlen Diamanten und Kostbarkeiten auf, aber hinter dem Licht bleiben ungezählte Schönheiten in Dunkelheit. — —

Urmotivierung nenne ich das unmittelbare Verhältnis zwischen Leben und Kunstwerk. Eine Ur-Erscheinung wird Urmotiv einer Dich-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0127
gefördert durch die DFG

tung und bestimmt deren Gehalt, Sprache, Aufbau, oft bis in kleine Einzelheiten hinein. Das Leben geht in Fülle als Erlebnis in den Dichter ein und wird unter Aufgebot seiner lebendigen Gegenkraft zu einem konzentrierten Bilde gestaltet. Der Dichter hat in der urtümlichen Hingabe ans Leben im unmittelbaren Bezirk der Dinge gestanden. Außer dieser unmittelbaren Beziehung hat sein Werk keine entscheidende mehr. Es entsteht aus den Grundkräften, die überall walten, aus den Grundhaltungen des Menschen und aus den Dingen im Kern. Die Urmotivierung ist elementar, weil sie aus den elementaren Kräften und Leidenschaften des Lebens entstanden ist.

Die Sekundärmotivierung hat es immer mit Dingen zweiten Ranges zu tun. Das Kunstwerk steht nicht als Mikrokosmos in unmittelbarer Beziehung zum Leben, sondern in Beziehung zu abgeleiteten Erscheinungsformen des Lebens, die sehr oft eine große zeitliche Bedeutung haben und immer noch Kunstwerke von hohem Rang hervorbringen können. Nur ist es nicht ein höchster Wert, nur ist er zeitlich begrenzt.

Ein Urmotiv, nämlich eine elementare Lebenskraft und eine Ur-Erscheinung, ist die Liebe. Ein Sekundärmotiv, nämlich eine ständisch und sozial gebundene Erscheinungsform, ist die Ehe. Eine Darstellung, wie zwei Menschen innerlich aufeinander zuwachsen, wäre urmotivisch. Eine Darstellung, die auf die glückliche Gründung eines Haus-Standes hinzielte, wäre sekundärmotivisch. — Wie Ehe-Probleme als reine Liebes-Probleme dennoch urmotivisch sein können, beweisen die Romane der Sigrid Undset. — Ein Urmotiv ist die innerliche Treue und Wahrheit von Liebenden zueinander. Ein Sekundärmotiv ist die bürgerliche Zucht und Ehrbarkeit. — Urmotivisch ist die Lehre, die das Leben gibt, ist die Entwicklung zur Lebens-Erfahrung. Sekundärmotivisch ist alle Didaktik, die bestimmte Sätze der Lebens-Erfahrung aller Zeiten oder auch einer besonderen Zeit zum Leitprinzip einer Dichtung macht, statt sie aus dem Erleben zu entwickeln. So ist z. B. der „Grüne Heinrich“ urmotivisch gebaut, während die Rahmenhandlung der „Züricher Novellen“ durch ihren didaktischen Grundzug sekundärmotivisch ist.

Es handelt sich nicht schlechthin um das Verhältnis des Urbildes zum Ab-Bild. Man wird empfinden, daß die Fragestellung hier eine ganz andere ist; denn sie ist nicht metaphysisch. Es handelt sich auch nicht um das Verhältnis von Ur-Erlebnis und Bildungs-Erlebnis, weil ein Bildungs-Erlebnis genau so von Urmotiven bestimmt sein kann wie ein Ur-Erlebnis. Die Geschichte z. B. bietet eine unermeßliche Fülle von Urmotiven.

Die Urmotivierung ist unter allen Umständen eine lebendige und ins Sinnliche umgesetzte Darstellung, weil auch das Leben sich als sinnlich

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0128
gefördert durch die DFG

wirkende Erscheinung gibt, ohne sich in ihr freilich zu erschöpfen. Die Urmotivierung kann es mit den geistigsten Haltungen zu tun haben; denn zum Ganzen des Lebens gehört der Geist; aber das Geistige wohnt in den sinnlichen Vorgängen. Es steht also nicht neben der Dichtung.

In der Sekundärmotivierung aber laufen geistige Dinge in einer gewissen Unverbundenheit neben der Dichtung her. Das Kunstwerk ist dann nicht direktes Leben, sondern Beispiel für eine bestimmte Form der Lebensführung, sozialer Auffassungen usw. usw. Sekundärmotivisch sind zudem die meisten literarischen Anspielungen, sind die meisten Zeit-Beziehungen. Doch kann sehr wohl ein Zeit-Motiv auch den Durchbruch eines verschütteten Urmotivs bedeuten, wie es in Revolutions-Dichtungen zuweilen der Fall ist. — Die Neigung zur Didaktik ist nun eine besonders auffallende Form der Sekundärmotivierung. Wenn Gottsched in seiner „Kritischen Dichtkunst“ meinte, um eine Dichtung zu schaffen, müßte man sich erst einen allgemeingültigen Satz wählen und dann einen Stoff als Beispiel suchen, so ist das ein typischer Fall von Sekundärmotivierung, — freilich ein grober.

Es sei noch zum Schluß dieses Abschnittes auf die Stil-Einheit hingewiesen, die überall herrscht, wo sich ein Urmotiv verrät: nämlich in Gehalt, Aufbau, Menschen- und Landschafts-Schilderung, in sprachlichen Einzelheiten usw. Diese Stil-Einheit ist bei urmotivisch angelegten Dichtungen stärker ausgeprägt, weil dort der elementare und konzentrierende Grundzug mächtiger ist. Sie kommt aber auch in sekundärmotivischen Dichtungen vor, weil auch ein didaktisches Prinzip mit großer Formkraft als Leitmotiv verwendet werden kann; nur wird es sich dann nicht bis ins innerste Herz der Dichtung auswirken. In der Regel drängt sich die Stil-Einheit in sekundärmotivisch angelegten Dichtungen lange nicht so auf, so daß man sie im allgemeinen und für die vorliegende Untersuchung mit einiger Sicherheit als ein Kennzeichen urmotivischer Dichtung ansehen darf.

Das Elementare aber, es sei wiederholt, das in solcher Dichtung mächtig ist, liegt in den Ur-Erscheinungen, die als Urmotive in die Dichtung eingehen, — nicht etwa in einer äußerlichen Aufgeregtheit und Gewaltsamkeit. Und so kann eine Dichtung von höchster, fast marmorner Form wie die Conrad Ferdinand Meyers sehr wohl elementar sein.

1. Kapitel: Urmotivierung und Sekundärmotivierung bei Gottfried Keller.

Keller ist sich über die Notwendigkeit, Urtypen und Ur-Erscheinungen darzustellen, sehr klar gewesen. Das zeigt sich nicht nur im Wort vom „wesentlichen Menschen“, das auf den grünen Heinrich an-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0129
gefördert durch die DFG

gewendet wird, sondern auch in der Erörterung über die Shakespeareschen Menschen, aus „Pankraz dem Schmoller“. Denn, so sagt Keller, Shakespeare schildere die Welt „nach allen Seiten hin durchaus einzig und wahr wie sie ist, aber nur wie sie es in den ganzen Menschen ist, welche im Guten und im Schlechten das Metier ihres Daseins... vollständig und charakteristisch betreiben“. Jedoch endet diese Stelle mit einem ergebenen Seufzer, daß es dergleichen Charaktere nicht mehr gebe, namentlich nicht, wo man eben ist. Von der größeren Glut des Weltbildes, die Keller nach Ludwig Feuerbachs Lehren auch in seine Dichtung bringen wollte, merkt man also nichts, sondern eher etwas von einem inneren B r u c h, der durch den Blick auf den kleinen Alltag bewirkt wird. Denn das Leben ist zu allen Zeiten gleich mächtig und rauschend, und seine Erscheinungen sind gleich groß; es gehört nur Glaube dazu, sie zu erkennen und zu erleben. Hätte Paul Heyse mit seinem bekannten Sonett, in dem er Keller den „Shakespeare der Novelle“ nannte, recht gehabt, so hätte Keller allerdings die all-umfassenden Kräfte des Lebens dargestellt. Aber nicht selten blieb er beim kleinsten Ausschnitt stehen. —

Ich komme zur

U r m o t i v i e r u n g

bei Gottfried Keller, zu den Werken, wo das Leben mit seiner ganzen form-fordernden und form-schaffenden Gewalt wirkt, wo jeder formale Einfall, jede Linienführung nur Ausdruck eines tiefer wirkenden, unbewußten Gesetzes ist. Der e r s t e F a l l ist der „G r ü n e H e i n r i c h“, und zwar behandele ich die z w e i t e Fassung, weil die erste einigermaßen zerfahren ist. Eine erste Fassung braucht nämlich durchaus nicht die unmittelbarste und mächtigste im Sinne der Urmotivierung zu sein. Oft formt sich das erlebte Leben erst beim zweiten Male entsprechend seiner Mächtigkeit auch zu mächtiger Kunst, und am Glauben der früheren Literaturforschung, daß das Erste immer das Beste und Ursprüngliche sei, haben wir nicht viel verloren. Er mißachtet nämlich das Gesetz der Entwicklung künstlerischen Lebens und steht noch halb unbewußt unter dem Genie-Aberglauben des 19. Jahrhunderts, der die schöpferische Kraft für viel explosiver hielt, als sie ist.

Es ist nur natürlich, daß ein Roman, dessen Urmotiv das o r g a n i s c h e H i n e i n w a c h s e n i n L e b e n u n d W i r k l i c h k e i t ist, auch das L e b e n eines Dichters in Anspruch nimmt. Und das Leben selber zieht im „Grünen Heinrich“ in seiner Weite an uns vorüber; daher ist der Eindruck erschütternd. Storm sagte, daß ihn die Wehmut des Vergehens beim Lesen ergriffen habe, und in der Tat ist ja das Motiv von A u f g a n g u n d U n t e r g a n g, d i e s e U r - E r s c h e i n u n g a l l e s L e b e n s, deutlich zu verfolgen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0130
gefördert durch die DFG

So ist ein organisches Wachstum der Grundzug der Stil-Einheit. Auch das Nachdenken über das Leben, so sehr es droht, neben der Handlung herzulaufen, statt aus ihr selber zu sprechen, ist ein Stück des wachsenden Lebens — und schließlich auch des sinkenden Lebens.

Dies Wachsen und Sich-Entfalten zeigt sich im Gehalt. Die rein geistige Problemstellung des Buchs: vom Spiritualismus zum Atheismus und Sterblichkeitsglauben, hat eine Entwicklung von Schattenhaftigkeit zu Klärung und deutlicher Gestalt erfahren, die einer Meisternovelle würdig wäre. Bis in die Mitte des 2. Buches hinein ist Heinrich immer vom Schatten eines wesenlosen Gottes begleitet. Dann — und eine Zeitlang nebenher — tritt der lebendige Mensch an seine Stelle, so daß Gott zum bloßen Begriff herabsinkt. Aber mit dem Abschied von der Jugend erreicht auch dies Motiv seine letzte Möglichkeit: der vollendete Mensch, der Gesamt-Komplex des menschlichen Lebens tritt im Menetekel des Zwiehan-Schädels auf, den Heinrich auf seinen Reisen mit sich nimmt, den er oft vergißt und doch nie verliert. Die Entwicklung geht also von Schattenhaftigkeit zu klarer Gestalt bis zur Starrheit des Unabänderlichen.

Verwandtes findet sich nun auch im Aufbau, und zwar in gewissem Sinne rhythmisch. Auch Rhythmus ist Fluß und Entfaltung. — Die Einteilung in 4 Bücher bezeichnet keine Einschnitte von letzter Gültigkeit. So umfaßt Buch I, Kap. 1—16 die Kindheit; dann folgt noch im selben Buch das Erwachen der Berufswünsche und der Liebe und reicht hinüber in das 2. Buch bis zum 4. Kapitel. — Dennoch ist der Abschluß bei I, 21 mit dem Aufkeimen der Liebe im tiefsten berechtigt. Er mutet an wie das Ende einer Strophe, wo doch der Rhythmus über die metrisch-taktliche und logische Gliederung hinweg den Satz erfaßt hat und in die nächste Strophe mit feiner Atempause hinüberschwingt.

Im III. Buch ist es nicht anders. Dort endet mit dem 8. Kapitel das doppelte Liebes-Erlebnis: Anna stirbt, Judith geht. Aber noch in demselben Buch schließt sich die Übersiedlung nach München an. Hier hält der Rhythmus des Lebens einen Augenblick inne, — denn es handelt sich um einen scharfen Einschnitt — so daß man an die Pause inmitten der widerstrebenden metrisch-taktlichen Gliederung des Verses denken muß. Aber der Rhythmus hält nur an, um mit neuer Kraft weiterzueilen.

An sich hätte Keller auch logische Einschnitte machen können: I: Ende der Kindheit. — II: Ende der Jugendliebe. — III: Ende der Künstlerlaufbahn. — IV: Ende der Wanderzeit: denn diese vier großen Erlebnis-Einheiten heben sich immerhin scharf voneinander ab. Daß Keller diese Einteilung nicht traf, auch bei der Umarbeitung nicht,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0131
gefördert durch die DFG

verrät, wie stark er unter dem unmittelbaren Eindruck des Lebens stand. — Man kann auch an das Wachstum eines Baumes denken. Die bezeichneten Einschnitte in den Büchern wären dann die Stellen, wo sich der Baum in mehrere starke Arme verzweigt. Nur so wächst er breit und mächtig auseinander. Und wie Ansatzstellen neuer Zweige sind auch die zahlreich eingestreuten Geschichten, die den „Grünen Heinrich" manchmal zu einer Rahmen-Erzählung zu machen drohen.

Dies Wachsen und Sich-Entfalten zeigt sich weiter in der Entwicklung der Menschen- und Landschafts-Bilder sowie der Bildführung überhaupt. Die Kindheits-Kapitel, das sind I, 1—16, haben eine traumhafte Bildführung und sind mit der Halbwachheit des Kindes wahrgenommen. Die Jünglings-Kapitel dagegen, das sind I, 17 — III, 9, haben leuchtende Bildkraft. Frühlings-Stimmung und Landschaft überwiegen. Lebensvolle Menschen wie die Vettern und Basen und vor allem Judith treten auf. Die Gestalten, auch die zarte Anna, sind klar umrissen. Urmotivisch gesehen: diese Kapitel entsprechen nicht nur ihrem Inhalt, sondern darüber hinaus dem Weg auf die Lebenshöhe. Sie umfassen die Zeit der Kraft, also einen typischen Lebensraum, nicht nur eine Phase der Jugend, — wie es dem Inhalt entsprechen würde. — In den Münchener Kapiteln, das sind III, 11 — IV, 7, wird die Bildführung gedehnter, die Handlung einsamer, das Landschaftliche tritt zurück. Man erlebt keine Frühlinge mehr. Die Faschings-Gestalten sind zwar sehr deutlich, aber aus einer gewissen Ferne gesehen, nämlich aus der Entfernung des Unbeteiligten, und nicht zufällig heißt das 12. Kapitel: „Fremde Liebeshändel". Heinrich tritt in den Hintergrund. Außerdem trägt die überwiegende Nachtstimmung sehr zur Entrückung und zur Verschleierung der Deutlichkeit bei. — Urmotivisch gesehen: dies entspricht der Herabwölbung des Lebensbogens, entspricht dem Zurücktreten des Ich vor der Macht der Dinge.

In der Dortchen Schönfund-Episode des IV. Buchs tritt zwar wieder eine gewisse Klarheit in der Schilderung ein. Andererseits trägt der romantische Charakter dieser Kapitel sowie die hoffnungslose Haltung Heinrichs sehr dazu bei, die Gestalten noch mehr in die Ferne zu rücken, als es in der 2. Hälfte des IV. Buchs schon der Fall war. Der Schluß aber weist die äußerste Konsequenz dieser Haltung auf. Judith, die sinnlichste und kraftvollste Frauengestalt, die Keller geschaffen hat, erscheint wieder, jedoch so verändert, gedämpft und veredelt, daß man sie kaum wieder erkennt. Die beiden, die sich doch einst durch sinnliche Leidenschaft sehr nahe gestanden hatten, halten einen Abstand, der vom Standpunkt der Handlung aus nicht völlig motiviert ist, — begründet aber sehr wohl vom Gesichts-Punkt der Urmotivierung aus! Denn hier tritt das Gesetz des absteigenden Lebens zu Tage.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0132
gefördert durch die DFG

All dem entspricht die Sprachgestaltung im Großen. In den Kindheits-Kapiteln ist die direkte Rede verhältnismäßig selten, wenn sie auch durchaus nicht fehlt. In den Jünglings-Kapiteln drängt sie sich stark hervor und dient zur Selbst-Charakterisierung der Menschen. Das ist z. B. sehr klar in I, 17, wo in den Reden des neu auftretenden Oheims ganz neue Töne aufklingen. Von da ab spielt sich ein großer Teil der Handlung auch in direkter Rede ab: Prinzip der größten Deutlichkeit. — In den Münchener Kapiteln verliert sie wieder etwas an Bedeutung; vor allem sind es andere, die reden, nicht Heinrich. — In der Dortchen Schönfund-Episode schließlich spricht zwar Heinrich wieder mehr, aber ein großer Teil der Unterhaltung dreht sich um objektive Dinge, um Weltanschauung nämlich, nicht um persönliche Empfindungen und Erlebnisse, — und in der letzten Begegnung mit Judith ist es, als sprächen zwei Menschen mit unterdrückter Stimme. —

Eins hat die Urmotivierung auch im „Grünen Heinrich“ nicht erreichen können: die Lebensglut, die Keller vertreten wollte und von der im IV. Buch die Rede ist. Das Ende des Werkes ist zwar nicht mehr, wie in der ersten Fassung, ein Erlöschen, aber ein leises, fast tonloses Ausklingen. Die Wehmut des Sonnenuntergangs ist da, seine Glut — nicht.

Die zweite deutliche Urmotivierung findet sich in „Romeo und Julia auf dem Dorfe“. Dort ist das Urmotiv das Erlebnis des Untergangs im Aufgang, des Vergehens im Werden, ist also dem des „Grünen Heinrich“ verwandt, ohne ihm gleich zu sein. So beginnt denn dies Meisterwerk mit dem berühmten Bilde der beiden Pflüger auf gewölbtem Acker, die aneinander vorüber wie zwei Gestirne hinauf und hinab gehen. Dies Bild taucht motivisch noch mehrfach auf. Die Bauern pflügen auf diese Weise vom Acker weg, der ihnen nicht gehört und legen in das Schicksal ihrer heranwachsenden Kinder den Todeskeim. — Als die Liebenden nach der Verfeindung der Familien einander gefunden haben, gehen auch sie über den gewölbten Acker gleich Sternen. Dann tritt das Motiv sozusagen über sie: von ihrem Liebes-Versteck aus sehen sie die Sonne wie einen hinschießenden und hinabgehenden Stern, — und in der letzten Nacht vor dem gemeinsamen Tod tanzen sie über den gewölbten Acker. Jedoch nun ist es dunkel; kein Stern scheint mehr. Die Liebenden gehen an den Fluß hinab, um in ihm unterzugehen. — Dies wäre Gehalt und Aufbau in einem.

Auch in der Menschenzeichnung verrät sich das Urmotiv. Die Liebenden sind aufgeblüht; dennoch liegt die Blässe des Elends über ihnen. Die Tragik liegt von vorneherein in den Vorgängen. Der Dichter überschaut das düster leuchtende Feld dieses Lebens und hat immer das

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0133
gefördert durch die DFG

Ganze vor sich: die elementare Leidenschaft, die sich selbst verzehrt. Diese Liebe geht inmitten ihrer glühenden Schönheit unter, — der einzige Fall dieser Art bei Keller. So sind auch die Bilder der Landschaft von glühender Pracht, sind farbenvoll noch in der Dämpfung. Kein Werk Kellers ist so in die Landschaftsweite gestellt, auch die Jugend-Kapitel des „Grünen Heinrich“ nicht. Bei steigender Leidenschaft erreichen sie eine dramatische Wucht mit Gewitterbildern und unheimlich-plastischen Szenen.

Die Sprache ist kurz, oft derb ausfallend, meist verhalten, besonders in den lakonischen und doch von Spannung geladenen Gesprächen der Liebenden. Überall ist Leben, das die Leidenschaft des Sich-selbst-Verzehrens in sich trägt, ist Untergang im Aufgang.

Der dritte Fall von urmotivischer Dichtung ist „Pankraz der Schmoller“, freilich weniger deutlich als die vorigen. Das Urmotiv ist die Entwicklung vom Groben zum Zarten, von der rohen Dumpfheit zur Geistigkeit und Klarheit. Dabei wiegt die Dumpfheit noch vor. Sie verrät sich in einer gewissen Neigung zum Groben, in einem ganz eigenartigen, grotesken Humor, der das Ernste der geistigen Läuterung mit einer tollen Heiterkeit der Vorgänge verbindet. Man hat hier geradezu eines der Urbeispiele für das Weltgefühl des Humors. Pankrazens große Lebenswende, sein Weg in die Fremde, wird durch eine lächerliche Kleinigkeit veranlaßt: seine Schwester hat einen Teil seiner Mahlzeit aufgegessen. Aber die Entwicklung zur Klarheit verrät sich nun im Motiv der Ferne: den Reisen des Pankraz, dem Auftauchen der gefangenen Tiere auf dem Seldwyler Platz, in welcher Szene sich Heimweh und Fernweh seltsam verbinden; denn dies Motiv ist nicht nur Vorbereitung der Rückkehr des Pankraz, sondern auch stellvertretende Erzählung seines inneren Schicksals. Sehnsucht, darin liegt die Klärung angedeutet, veredelt ja immer. — Dazwischen wieder taucht das Grobe auf. Das tragische Liebes-Erlebnis, das den Pankraz für sein ganzes Leben zur Einsamkeit verdammt, geht in einer Szene von lächerlichster Art und peinlicher Enttäuschung zu Ende, und die letzte große Wendung zur geistigen Aufgeschlossenheit und Klarheit geschieht in einer Situation, die geradezu barock ist. Stundenlang sitzt er einem Löwen gegenüber, der ihn fressen will, und starrt ihn an, und mit der Sonne wandern ihrer beider Schatten um sie herum wie die Zeiger einer Sonnen-Uhr. Soweit Gehalt und Aufbau. Am Ende steht dann die Weichheit und Zugänglichkeit. In der Menschen-Zeichnung ist es nicht anders. Das Dumpfe verrät sich noch in den primitiven Typen, unter denen Lydia die sinnlichste ist. Es drückt sich in der grob anschaulichen Schilderung von Pankrazens Gesicht aus. Und der Drang zur Klarheit hin verrät sich in der paradoxen Tatsache,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0134
gefördert durch die DFG

daß Lydia äußerlich fein und innerlich unfein ist. — Die Sprache aber ist von einer Grobkörnigkeit und Trockenheit, die ein Meisterstück von Stil-Einheit bildet. Sie hat gleichzeitig etwas Urwüchsiges, aber dumpf Primitives und etwas derb K l a r e s. Wenn Pankraz die wohl- und feingebildete Dame den größten Esel nennt, den er je gesehen habe, so fällt das gar nicht unangenehm auf. — Man sieht: alle Stadien der Entwicklung sind zusammen- und als e i n s geschaut, und man könnte an das Goethewort denken: „Natur hat weder Kern noch Schale, alles ist sie mit einem Male." — Der Humor wirft einen warmen Schimmer. Aber G l u t ist das n i c h t.

Ich komme zur

S e k u n d ä r m o t i v i e r u n g

bei Gottfried Keller. Hierher gehören, z. T. in ganz ausgesprochenem Maße, die meisten Seldwyler Geschichten.

„F r a u R e g e l A m r a i n u n d i h r J ü n g s t e r" bleibt im Moralismus des rechten Staatsbürgertums stecken, ohne sich zur Darstellung der Lebensmacht zu erheben, die im Staate liegt. Man kann geradezu sagen, daß eine urmotivische Möglichkeit durch Abirrung in sekundäre Dinge verdorben ist. Die Stil-Einheit fehlt. Die Betrachtungen, die sehr wertvoll, aber nicht eigentlich künstlerisch sind, laufen unverbunden nebenher und nehmen einen breiten Raum ein. Die Thema-Stellung ist in gewissem Sinne typisch: nicht das L e b e n erzieht hier, sondern die Mutter. Damit haben wir eine bezeichnende Form der Ableitung, des Sekundären: das Didaktische.

„S p i e g e l d a s K ä t z c h e n" ist aus einem S p r i c h w o r t entwickelt, und das Sprichwort kann man wohl als den Prototyp der Sekundärweisheit ansprechen. Doch fällt das Didaktische durch die reine Freude am Fabulieren fort, und wir haben es mit einem Märchen zu tun, das sonst auch möglich und nicht speziell kellerisch ist. Interessant ist in diesem Zusammenhang nur die sekundärmotivische Anknüpfung, die jedoch mehr Gleichnis, mehr Vorwand ist, — k e i n charakteristischer Fall.

„D i e d r e i g e r e c h t e n K a m m a c h e r" sind aus dem Spruch entstanden, daß ein Staat von Gerechten nicht bestehen könne. Keller hatte das in dem Dictionnaire von Bayle gefunden. Man hat gemeint, daß diese Anknüpfung an einen bestimmten Satz, die bei Keller ja häufig sei, noch nichts gegen den Wert dieser Novellen sage. Der Satz wäre wohl nicht das Erste gewesen, sondern später als gedanklicher Kern zu der Sache getreten (M. Nußberger). Es ist eben schwer, den didaktischen Grundzug dieser Werke wegzudiskutieren; wie sollte wohl ein Kern zu einer Sache treten? Wohl entspricht eine gewisse Öde in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0135
gefördert durch die DFG

der Handlung stil-einheitlich der Öde der Personen; es fehlt jedes wirkliche Leben. Das lange und viel bewunderte Geschwätz der Züs Bünzlin geht über die Notwendigkeiten der Selbst-Charakterisierung im Wort weit hinaus, ebenso wie die berühmte Ausmalung ihres Hausrates zu sehr ins Breite geht. Auch ist es kaum ein Zufall, daß sogar das dumme Gerede der Züs didaktisch ist. Am Schlusse aber tritt mit dem Wettlauf der beiden älteren Kammacher ein greller Umschlag ein, an Stelle echter Leidenschaft tritt eine wilde Groteske mit einem grausam-lächerlichen Ausgang, die in ihrer ganzen Art lebensfern und unwahr ist, wie es notwendigerweise bei so sekundärer Herkunft einer Dichtung werden muß.

„Kleider machen Leute" haben das didaktische Sekundärmotiv, daß man nicht scheinen soll, was man nicht ist, daß dabei trotzdem der tüchtige Kern zu retten ist. Entsprechend dieser Entstehung ist der Aufbau nicht unmittelbar bildhaft, sondern abstrakt geistig, immerhin sehr geistreich bestimmt. Zunächst ist der Titel charakteristisch, weil er es wieder mit einem Sprichwort zu tun hat. Nun ist der Aufbau nach dem Prinzip der aphoristischen Umkehrung gestaltet. Nur die erse Hälfte der Novelle hat eigentlich das Thema des Titels. Die zweite Hälfte hat das Thema: „Leute machen Kleider", und hier kommt der Schwindel heraus. Das ist einmal wörtlich so gesagt, dann auch noch symbolisch durch eine Scherzhandlung dargestellt. — Eine gewisse Lebensdürre bezeichnet das Ganze. Auch ist es kein Zufall, daß das bißchen Glanz in der Geschichte ein falscher Glanz ist und sich der romantische Graf zum Schluß in einen wohlbeleibten und brauchbaren Biedermann verwandelt.

Genau so geht der „Schmied seines Glückes" von einer allbekannten Wendung aus und macht daraus sogar das gegenständliche Leitmotiv der Erzählung. Deutlicher kann die didaktische Wurzel nicht bloßgelegt werden. Die Lehre ist, daß man mit Nichtstun sein Glück nicht machen kann, und so ist auch diese Novelle durch Lebensdürre bedroht. Die Figuren treten wie in einen großen und leeren Raum, auch geschieht eigentlich nichts, und als John Kabys dann durch Ehebruch eine einigermaßen dramatische Wendung seines Glückes herbeiführt, da geschieht es etwas unmotiviert. Auch hier fehlt das unmittelbare, sinnliche Leben, obwohl gerade die Sinnlichkeit in unmittelbare Tätigkeit tritt. — Wie das Motiv sekundär ist, so sind auch die Typen sekundär und blaß. Das drückt sich treffend nicht nur in der Öde des Hauptheldeu, sondern auch in der ewigen Schläfrigkeit der Frau Litumlei aus, die überdies nicht recht deutlich wird und wegen der Peinlichkeit der Sache wohl auch nicht deutlich werden soll. Das ist aber wieder

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0136
gefördert durch die DFG

eine sekundäre Form der Sittlichkeit, die man gewöhnlich Prüderie nennt.

Die „Mißbrauchten Liebesbriefe“ treten schon als Literatur-Satire aus der unmittelbaren Lebensdarstellung heraus, während sich doch der Zug zum Leben darin verrät, daß diese Geschichte in zwei Teile auseinanderfällt, deren zweiter eine reine Liebesgeschichte mit innerer Läuterung ist. Man sieht abermals, wie der sekundäre Grundzug die innere Einheit zerstören kann.

„Das verlorene Lachen“ mit seinen ausgesponnenen Gedankengängen und seinem völlig zerfahrenen Aufbau hat es überhaupt nicht zu einer lebensvollen Handlung, sondern nur zur Verhinderung einer Handlung gebracht. Jukundus Meyenthal ist an sich eine wundervoll sonnige Erscheinung, in der große künstlerische Möglichkeiten stecken, aber er kann in seiner Ehe nicht zu sich selber kommen und verliert sein Lachen, das er am Schluß nur sehr bedingt wiederfindet. Hier ist Keller noch einmal nahe daran gewesen, die Leuchtkraft auch eines unbedeutenden Lebens, wie in „Romeo und Julia auf dem Dorfe“, darzustellen; aber didaktische Gedankengänge über staatliche und religiöse Verhältnisse sind hinderlich gewesen, obwohl auch unter ihnen sich wahrhafte Perlen finden, Worte, die nicht selten schon über das Didaktische hinausgehen; aber sie laufen unverbunden neben der Handlung her und reihen sich damit den zerstörenden Wirkungen der rein didaktischen Worte an. Die Erzählung, die Keller selber als einen kleinen Roman, Roman freilich nur in der Anlage, bezeichnen mußte, leidet an problematischer Überlastung.

„Dietegen“ steht für sich. Ich möchte die Novelle in die Nachbarschaft von „Spiegel das Kätzchen“ stellen, weil es sich hier ebenfalls um freies Fabulieren mit einfacher Freude am Vorgang handelt, die eine unbedingte Einordnung in eine der beiden erwähnten Kategorien nicht erlaubt.

Betrachten wir den Gesamtcharakter der „Leute von Seldwyla“, dieser in vielem formal so wundervollen Schöpfungen, so müssen wir eine überwiegend ironische, nicht eigentlich mehr humoristische Haltung feststellen. Jede ironische Haltung ist aber bereits eine gebrochene Haltung und hat es nicht mehr mit unmittelbarer Empfängnis und Anschauung zu tun. Die Ironie ist die Erkenntnis von den Dingen nicht, wie sie sind, sondern wie sie sein sollten und, paradoxer Weise, gleichzeitig, wie sie leider sind; sie leidet unter dem Fluch der Einseitigkeit. Das sachliche Registrieren ist das Hauptmittel der Ironie: also ein vorgetäuschtes, unmittelbares Hinnehmen und Empfangen, ein gespieltes Ur-Erlebnis bei ausgesprochenen Sekundärmotiven. Man scheint die Dinge in ihrer Ursprünglichkeit zu nehmen und bleibt doch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0137
gefördert durch die
DFG

bei abgeleiteten Erscheinungen stehen. Hier liegt das Mißverständnis, daß es sich in den Seldwyler Typen um „wesentliche Menschen“ handele (Ermatinger). Die — unmittelbare Anschauung Kellers verrät sich als eine ironische, — und darum ist sie nicht mehr unmittelbar.

Übergänge.

Das zeigt sich schlagend in dem ersten Werk der neuen Schaffens-Periode — ich bin nicht streng chronologisch vorgegangen —, in den „Sieben Legenden“. Sie sind, ähnlich wie „Kleider machen Leute“, aphoristisch komponiert. Das Gegenteil des Erzählten ist mit spielerischer Veränderung immer mitgedacht. Man genießt den Reiz dieser Geschichten nicht restlos, wenn man das Verhältnis zu den Quellen nicht kennt. Erst dann kommt die formale Freiheit der Gestaltung zum Bewußtsein. Das ist eine ganz klar sekundärmotivische Beziehung. Das Werk stammt nicht aus einem machtvollen Ur-Erlebnis, sondern aus einer geradezu programmatischen geistigen Haltung, die man mit der immanenten Sittlichkeit im Sinnlichen umschreiben kann. Aber die künstlerischen Mittel sind mit so feinem Geist verwandt, daß sie zur Natur zurückzukehren scheinen.

Das Leben in seiner unschuldigen Sinnlichkeit und Leuchtkraft ist da wie selten vorher, aber all das ist entstanden aus Sekundärmotiven, aus geistvoller Ironie! Keller gewinnt also das Leben auf einem Umweg. Hier liegt die eigenartige künstlerische Leistung darin, daß das Spiritualistische der Quellen ins Natürliche zurückgebogen ist. Die Reichhaltigkeit der Mittel ist erstaunlich: heiterste sinnliche Anschauung fast wie bei Boccaccio (Eugenia; Der schlimm-heilige Vitalis); Märchenhaftigkeit (Die Jungfrau und der Teufel; Die Jungfrau als Ritter); duftige Lyrik, die die zarten Farben von Kellers Aquarellen trägt (Die Jungfrau und die Nonne); Annäherung an die Entsagung der echten Legende (Dorotheas Blumenkörbchen; Tanzlegendchen). Bildgebung und Menschenzeichnung passen sich dem in wundervoller Stilreinheit und Stil-Einheit an. Dennoch setzt sich das Sekundärmotivische überall in der aphoristisch-geistreichen Komposition durch.

In der Legende Kosegartens, die der „Eugenia“ zugrunde liegt, entsagt Eugenia der Welt und wird dadurch auch für das Martyrium vorbereitet. Bei Keller aber ist das Martyrium dies, daß sie sich aus einer Verschrobenheit des Liebesgefühls von der Welt zurückzieht und dadurch für eine gesündere Sinnlichkeit vorbereitet wird. So werden ihr Liebe und Ehe, nachdem sie auf sehr drastische Weise geheilt worden ist, doch noch möglich.

In der „Jungfrau und der Teufel“ hat Keller ein gedankenlos angedeutetes Motiv Kosegartens mit aphoristischer Umkehrung und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0138
gefördert durch die DFG

Bosheit verschärft: Gebizo braucht den Teufel für seine Kirchenstiftungen, und der Himmel muß eingreifen, um dem Teufelswerk ein Ende zu machen.

Der Aufbau des „Schlimm-heiligen Vitalis“ wird am klarsten nach demselben Prinzip erfaßt: Erst bekehrt der Mönch lüsterne Mädchen zum Himmel. Dann bekehrt ihn ein himmlisch-irdisches Mädchen zur Lust, — versteht sich bei Keller: zur Ehe.

Im „Tanzlegendchen“ wird die spätere Heilige Musa durch eine himmlische Musik der Erde entfremdet. Dann werden durch den irdischen Gesang der 9 Musen Heilige und Engel dem Himmel entfremdet, so daß die Trinität mit Donner-Rollen eingreifen muß. Hier hat man sogar ein häufiges äußeres Merkmal des Aphorismus: das Wortspiel! Die Heilige heißt Musa, und hernach treten die 9 Musen auf.

Im ganzen steckt in diesen „Sieben Legenden“ ein gut Stück raffinierter Psychologie, wie man sie später ganz ähnlich bei Nietzsche wiederfindet. Von eigentlicher dichterischer Naivität, wie man sie Keller früher gerne nachsagte, kann also schwerlich die Rede sein. Dennoch ist das Sekundärmotivische ins Hoch-Dichterische erhoben. Gewiß: ohne den Gegensatz zu Kosegarten und allgemein zu einer bestimmten christlichen Weltflüchtigkeit erfaßt man nicht alle Feinheiten dieser Legenden. Aber dafür haben sie eine Farbenglut von hinreißender Schönheit. Der Anspruch des Kellerschen Weltbildes, das Leben in seiner Farbenglut zu erfassen, bewährt sich einmal. Wie wirkt sich trotz aller sekundären, sarkastischen Verhüllungen der Urtrieb der sinnlichen Leidenschaft in „Eugenia“ und im „Schlimm-heiligen Vitalis“, wie wirkt sich das verschleierte Urmotiv in der Anschaulichkeit und sinnlichen Klarheit aus! Zu welch trunkenen Bildern führt der Traumglaube an Hilfe und Erlösung in der „Jungfrau und der Teufel“ und der „Jungfrau als Ritter“! Zu welch dämonischer Lichtgestalt wird der plumpe Teufel Kosegartens! Wie ist das Entsagen in „Dorotheas Blumenkörbchen“ und im „Tanzlegendchen“ durch sinnliche Schönheit und ein Bekenntnis zur Erde verklärt!

Dann aber drängt sich in der Rahmen-Erzählung der „Züricher Novellen“ das Sekundäre in der Form des Didaktischen noch einmal auf und verdirbt immerhin etwas von der Schönheit der Geschichten selbst; denn dadurch werden sie in die entwürdigende Rolle des Exempels verwiesen. Wir stehen wieder in der Nähe der „Leute von Seldwyla“, nur daß es sich diesmal um historische Novellen handelt. — Die Moral dieser Geschichten ist: werde originell, wenn du es bist! Die Beispiele echter und falscher Originalität werden dann vorgeführt.

Das erste Beispiel, der „Hadlaub“, trägt überdies durch literarische Bindung ausgesprochen sekundärmotivische Züge. Der Ur-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0139
gefördert durch die DFG

sprung dieser Erzählung ist geradezu literarhistorisch: die Manessische Handschrift. Gelehrte Randglossen über die Geschichte dieser Handschrift sind mit germanistenhafter Treue gegeben, die Vorgänge unter Berufung auf die Vorlage aus den Gedichten Hadlaubs abgeleitet. Fast jedes ursprüngliche Leben fehlt.

Im „Narren auf Manegg" wird dies fast pedantische Bildungsmotiv weitergeführt und mit der Warnung vor verzerrter Originalitäts-Sucht allzu deutlich verbunden.

Selbst im „Landvogt von Greifensee", wo sich Keller wieder zu reiner Kunst zurückfindet, wird eine sekundäre literarische Beziehung mit Historiker-Gewissenhaftigkeit betont: die Bekanntschaft mit einer Biographie des Salomon Landolt von David Heß. Auch beweist Keller bei Auftreten Geßners und Bodmers seine Kenntnisse, nennt verschiedene ihrer Werke und ihre literarischen Beziehungen in der Zeit, obwohl sie für den Verlauf und die künstlerische Einheit der Erzählung überflüssig sind. Wie vorher Didaktik, so verrät sich hier Autodidaktik. Aber diese Szenen verlieren durch solch halb gelehrte Fabulierkunst doch nicht an Lebendigkeit. Auch haben es diese sekundärmotivischen Einflüsse nicht vermocht, die zarten Farbenwirkungen der Novelle zu beeinträchtigen, und die Entsagung, die sie beherrscht, ist von einem wundervollen Glanz, der sich übrigens auch in einigen tief empfundenen Landschaftsbildern ausdrückt. Eine seltsame Annäherung an das Urmotiv der Leidenschaft ist zu verzeichnen: der billige Ausgang des Sich-kriegens fehlt überall und ist durch eine feine Wehmut des Verloren-habens ersetzt. Andererseits ist aber auch diese Annäherung an das Urmotiv — verzeichnet; denn wenn man sich diese Liebesgeschichten genauer besieht, so handelt es sich — mit Ausnahme der Novelle um Figura Leu — um ziemlich platte Verlobungs-Affären, in denen die Bürgerlichkeit und Ehrbarkeit eine größere Rolle spielt als die Liebe. Nur ein Künstler vom Rang Gottfried Kellers war imstande, aus diesem Stoff trotz allem ein Kunstwerk zu schaffen, — und daß auch sekundärmotivische Dichtungen Kunstwerke von hohem Rang sein können, habe ich ja gleich zu Anfang betont, — nur eben nicht von allerhöchstem Rang. Auch hat diese Untersuchung vor allem den Zweck, die noch gelegentlich, im Gegensatz zu Meyer, berufene Naturnähe des Kèllerschen Werkes zu prüfen und sie gegenüber der Dichtung Meyers in eine bestimmte Wert-Ordnung zu stellen .

Das „Fähnlein der sieben Aufrechten" ist wieder durch einen ausgedehnten, nicht gestalterisch umgesetzten Gedankengehalt reich an Sekundärmotiven, nähert sich aber durch die Kraft der Begeisterung und durch eine ausgesprochene Lebensfrische der Urmotivierung an; denn die Liebe zum Volke ist ein elementares Urmotiv.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0140
gefördert durch die DFG

Leider hat sich aber die sekundäre Didaktik, die sich auf Staatsbürgertugenden bezieht, zu sehr durchgesetzt, als daß es sich um ein Kunstwerk im Vollsinn der Urmotivierung handeln könnte. Das wertvolle, tiefe Gedankengut dieser Erzählung ist auch o h n e den Zusammenhang als Gedanke für sich möglich, so wenig ist eine Vermählung mit der Form eingetreten.

„U r s u l a“ scheidet aus, da es zugegebenermaßen unfertig ist. Man hat es nicht mit einem geschlossenen Kunstwerk zu tun. Ursula ist nicht die Heldin und tritt so zurück, daß das Seelenproblem in seiner Verbindung mit dem Zeitproblem nicht zu seinem Rechte kommt. Die erregten Leidenschaften, die in dieser Novelle sehr wohl eine Rolle spielen, sind nicht in das mächtige Strombett einer konzentrierenden Leidenschaft geleitet. Die Vorgänge streben auseinander, verlieren die Beziehung zum Thema und schweifen bedrohlich ins rein Geschichtliche ab. Wie groß ist aber der Eingang:

„Wenn die Religionen sich wenden, so ist es, wie wenn die Berge sich auftun; zwischen den großen Zauberschlangen, Golddrachen und Kristallgeistern des menschlichen Gemütes, die ans Licht steigen, fahren alle häßlichen Tazzelwürmer und das Heer der Ratten und Mäuse hervor“.

Das kündigt die Darstellung gewaltiger Urphänomene an, — aber sie bleibt aus. Es hatte seinen Grund, daß Keller die Aufforderung Meyers, eine große Kraft an g r o ß e Stoffe zu wenden, übelnahm. denn er mußte sich peinlich an ungenutzte Möglichkeiten erinnert fühlen. Wenn ihm auch die historische Novelle nicht lag, — darin sind sich so ziemlich alle Forscher einig — so hätte er doch die menschlichen Urleidenschaften in der Geschichte vielleicht besser darzustellen vermocht, als es geschehen ist.

Einen ganz merkwürdigen Fall von Sekundärmotivierung haben wir im „S i n n g e d i c h t“. Das Leitmotiv ist ein Spruch Logaus, entstammt also der literarischen Überlieferung, und die Quelle, sogar die Ausgabe, ist mit germanistischer Sorgfalt angegeben. Das Bildungs-Element drängt sich wieder vor. Indessen brauchte das noch nichts zu bedeuten, wenn dieses Leitmotiv nur die gute literarische Formulierung für ein Urmotiv wäre. Aber der antithetisch gebaute Spruch ist eine Zeitlang wie ein Programm durchgeführt. Freiheit, naturhafte Sinnlichkeit nämlich, soll sich mit naturhafter Scham vereinigen; denn das versteht Keller unter Sitte. Die ersten vier Kapitel sind genau nach dem Rezept gebaut, das Vorwiegen der Freiheit oder der Gebundenheit darzustellen. Das ist wieder ein didaktischer Zug, aber durch Schalkhaftigkeit verfeinert. Aus dem Widerspruch Lucias gegen die unschuldige, leider eben programmatische sittliche Sinnlichkeit und sinnliche Sittlichkeit Herrn Reinharts und dessen Verteidigung entwickelt sich das Geschichten-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0141
gefördert durch die DFG

Duell, in dem das Natürliche gegen das Freie und zu Bewußte ausgespielt wird, — antithetisch wie die Form des Spruches, nur nicht mit der Überdeutlichkeit der ersten vier Kapitel. Hinzu kommen auch sekundäre Zeitfragen wie die Frauen-Emanzipation — vgl. „Eugenia“ in den „Sieben Legenden“ — und komplizieren die Zusammenhänge. Dadurch sowie durch die Variation des Spruchs bekommt das Sinngedicht etwas von einer gesellschaftlichen Diskussion und geistreichen Problematik, die auch diese Novellensammlung nicht gerade als naturverbunden und naiv kennzeichnet.

Dennoch befreit sich ein Urmotiv nach und nach aus der sekundären Bindung, und dies ist das Motiv der weiblichen Urnatur. Die Erzählungen lösen einander nämlich nicht mehr ganz so ab, daß Geschichte gegen Geschichte stünde, sondern sie wachsen sich zu Lebensbildern von eigener Bedeutung aus! Rhythmische Unregelmäßigkeit kommt in die didaktisch-geistreiche Komposition, und es erweist sich sehr bald, daß das intellektuelle Thema gar nicht mehr auflösbar ist. Lucia, die gegen die einseitig-männliche Betrachtung der Frau als eines liebenswürdigen Sinnenwesens kämpft (womit sie Reinhart etwas mißversteht), Lucia, die eine Frau, die sich anpassen will wie Salome („Von einer törichten Jungfrau“), lächerlich macht, bringt in den „Berlocken“ selber ein Beispiel, wo eine Frau unschuldig in der Übervorteilung und ein liebenswürdiges Sinnenwesen ist. Die Kläglichkeit Valormes' ist dabei unbewußt nur ein Teil ihres Angriffs auf Reinhart und ihrer Antwort an ihn. Deshalb erscheint die Bewährung des Sinngedichtes am Schluß kaum noch programmatisch, sondern von innen her begründet und wird nicht mehr erwartet. Aber ob es wohl ein Zufall ist, daß gerade hier wieder ein literarisches Motiv erscheint: Goethes Lied „Mit einem gemalten Band“? Es tritt nun dem Sinngedicht Logaus gegenüber.

Der Wert der einzelnen Geschichten ist verschieden. Im ganzen sind sie nicht sehr anspruchsvoll, — im Gegensatz zu der geistreichen Führung der Rahmen-Erzählung. Am höchsten stehen wohl „Regine“ und „Don Correa“, denn in beiden Novellen werden Lebensschicksale weiblicher Urtypen gegeben. Das geschieht am ergreifendsten in „Regine“, und es grenzt ans Dämonische im 1. Teil des „Don Correa“, wo die Gestalt der Feniza Mayor tiefste Abgründe menschlicher und weiblicher Seele ahnen läßt; rührend wirkt dagegen die Figur der Zambo im 2. Teil des „Don Correa“; denn in ihr ist das Urphänomen der weiblichen Seele fern von aller Bildung, aber später auch unverändert durch Bildung beschworen. Wie fein geistreich aber wirkt selbst hier noch der Schluß! Wie schimmert der dialektische Charakter der Novellensammlung noch durch:

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0142
gefördert durch die
DFG

„Sie schauten still auf den unendlichen Ozean hinaus, dessen gleichmäßig schimmernde Wellen in zahllosen Legionen heranrauschten und die Schiffe ruhig weiter trugen.

‚Hat das Meer auch eine Seele und ist es auch frei?' fragte die Frau.

‚Nein', antwortete Don Correa, ‚es gehorcht nur dem Schöpfer und den Winden, die sein Atem sind! Nun aber sage mir, Maria, wenn du ehedem deine Freiheit gekannt hättest, würdest du mir auch deine Hand gereicht haben?'

‚Du fragst zu spät', erwiderte sie mit nicht unfeinem Lächeln; ‚ich bin jetzt dein und kann nicht anders, wie das Meer!'

Da sie aber sah, daß diese Antwort ihn nicht befriedigte und nicht seiner Hoffnung entsprach, blickte sie ihm ernst und hochaufgerichtet in die Augen und gab ihm mit freier und sicherer Bewegung die rechte Hand".

Man hört das Thema: „Freiheit und Sitte" heraus. Man spürt andererseits das Bestreben, einen ursprünglichen Charakter zu gestalten, und es gelingt mit feiner Zartheit. Aber die einstige Sklavin und Wilde redet mit geistvollen Pointen wie eine Dame aus dem Kreise um das Ehepaar Wille in Mariafeld, so daß die Unmittelbarkeit und Naivität einen merkwürdigen Anstrich bekommt.

Der „Martin Salander" endlich, Kellers schwächstes Werk, bleibt mit Absicht in der Darstellung engster Zeitverhältnisse stecken, geht also lediglich von Sekundärmotiven aus. Die Mittelmäßigkeit der Personen und Vorgänge, die Trockenheit des Vortrags und die mangelnde Geschlossenheit und Allgemeingültigkeit des Werks scheiden es für unsere Betrachtung aus.

Der Überblick dürfte einen Widerspruch in Kellers Weltbild und Dichtung bloßgelegt haben. Die Welt soll ihren Sinn in sich selbst haben und sich in Farbenglut offenbaren, aber seine Dichtung geht meist nicht von der unmittelbaren Anschauung, sondern von der sekundären Reflexion aus und stößt erst auf Umwegen zu den eigentlichen Kräften des Lebens vor. Menschen, die die Vollglut eines mächtigen Lebens verkörpern, sind bei ihm selten. Eigentlich ist es nur Judith, mit einigem Abstand noch das Vrenchen sowie Feniza Mayor, vielleicht noch Lydia, aber die Letzteren sind schon bedenkliche Figuren. Die andern sind verbürgerlicht oder problematisch. — Desto zahlreicher sind die Karikaturen in Kellers Werk. Im Mikrokosmos der Kunst haben zwar auch die lächerlichen Typen ihr Recht, aber nicht gleiches Recht. Das Leben will immer von seinem mächtigen Strom her begriffen sein, der durch alle Dinge rauscht. Wie die Urmotivierung bei Keller eine Welt im kleinen gestaltet, so verirren sich die Sekundärmotivierungen allzu oft in eine kleine Welt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0143
gefördert durch die DFG

2. Kapitel: Urmotivierung und Sekundärmotivierung bei Conrad Ferdinand Meyer.

Meyer erlebte Welt und Natur als geformtes Sein, und das hat ihm den Vorwurf eingetragen, er sähe die Dinge nicht unmittelbar und mit unbefangenem Auge. — In seinen Briefen an die Schwester schreibt er einmal, unser Schicksal sei auf unsern Charakter berechnet; in hellen Stunden verschwände vor unsern Augen alles Unmögliche, und die Figuren schienen sich zu schließen. Und in einem der schönsten Briefe an Friedrich von Wyß schildert er die Landschaft des Hochgebirges, die ja für ihn eine geistige Erhöhung und Verjüngung bedeutete, wie Gemälde, an denen kein Maler etwas zu verbessern hätte, Natur als Kunstwerk. Derselbe Meister, der solch formschöne Natur geschaffen habe, werde auch in der Geschichte die gleichen verborgenen Linien gezogen haben.

Diese charakteristischen Beispiele mögen als Umriß genügen. Sie scheinen ein altes Vorurteil zu bestätigen, besonders, wenn man Kellers Willen, die Welt in ihrer Farbenglut und das Leben als Selbstdarstellung zu gestalten, damit vergleicht. Hinzu kommt, daß Meyer bekanntlich viel umarbeitete und ein Werk nie auf den ersten Wurf vollenden konnte. Aber diese Vorwürfe der mangelnden Unmittelbarkeit werden durch das Werk selbst widerlegt; ich wiederhole den Satz zu Anfang, daß die mächtigsten Kunstwerke auch die hohe Tendenz zur Form haben werden, daß ein Erlebnis desto schärfer geformt und gebannt werden muß, je gewaltiger es einströmt. Auch wissen wir, daß die Stoffe in Meyer — ganz entgegen der immer noch herrschenden Anschauung, die ihm vor allem „Kunstverstand“ zuschreibt und dabei den heimlichen Nachdruck auf den zweiten Teil des Wortes legt — naturhaft wuchsen. Seine Gedichte empfing er in freier Natur und improvisierte, ohne etwas aufzuschreiben. Erst wenn er heimgekehrt war, oft Wochen später, schrieb er auf, was in ihm gereift war. Das scheint mir eine höchst unliterarische Einstellung zu verraten und von einer großen Hingabe an das ursprüngliche Leben der Natur zu zeugen. Weiter muß stutzig machen, daß auch die Umarbeitungen Meyers niemals Korrekturen, sondern völlige Neuschöpfungen unter radikaler Änderung des Stoffes waren. Hier liegt also kein Zuschnitt- oder Abstrich-Prozeß, sondern ein organisches Höherwachsen vor. Er selbst sagte, daß die Stoffe so lange in ihm lebten, bis sie ihn bedrängten und er seinen Figuren leibhaftig gegenüberstand. Er nannte die Poesie eine Machtfrage und sein Schaffen „vegetativ“, „ganz mühelos“, „aber mit latentem Verstande“. Das Stilisieren müsse ihm im Blute stecken. Das Unbewußte tue das Beste. —

Fast einhellig aber hat man die verblüffende geschichtliche Wahrhaftigkeit von Meyers Figuren bewundert und sich gewundert, daß er sie ohne eigentlich gelehrte Studien geschaffen habe; ja, daß er nicht auf

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0144
gefördert durch die DFG

die Quellen zurückging, ist ihm sogar einmal als Nehmen aus zweiter Hand ausgelegt worden (Baumgarten). Hier ging man immer haarscharf an dem Geheimnis vorbei. Woher sollte Meyer diese überraschende Gestaltungskraft haben, wenn nicht aus seiner Empfänglichkeit für die elementaren Kräfte des Lebens aller Zeiten? Ein Dichter, der so einfühlsam ist, kann nicht leidenschaftslos sein, wie man einmal geglaubt hat, und so ist denn dies Urteil auch längst korrigiert; nur ein gewisses Mißtrauen gegen die tiefere Lebendigkeit von Meyers Formkunst hat sich hartnäckig gehalten und muß einmal mit der Wurzel ausgerissen werden.

Dies Mißtrauen ist aber von jeher durch die Zusammenstellung von Keller und Meyer genährt worden, weil sich jenes alte Vorurteil gegen die bloß formal sein sollende Kunst Meyers direkt von Keller herleitet und die gesamte Forschung auf Jahrzehnte hinaus beeinflußt hat.

Meyers Dichtungen wuchsen langsam und organisch. Sie entstanden aus gelebtem Leben wie Wunder noch einmal. Der Dichter arbeitete an ihnen nicht anders, als ein elementarer Mensch an der Bewältigung von Widerständen des praktischen Lebens arbeitet, und der vielberufene Kunstverstand ist auch nur eine Form des schöpferischen Lebens. Am Ende von Meyers geistigem Wirken wurde die elementare Kraft seines Grund-Erlebens erschütternd sichtbar, als ihm der innere Aufruhr, in den ihn seine „Angela Borgia“ versetzte, kaum noch die Bewältigung erlaubte. Die geistige Erkrankung legte nur, wie so oft, das eigentliche Prinzip frei und löschte die Gegenkraft des Dichters aus.

Wenn Meyer einmal an Bovet schrieb, seine Dichtungen wären Darstellung von Ideen, so mißverstand er sich, wie so oft in der Verteidigung, entweder selbst, oder er begriff das Wort unbewußt in seinem ursprünglichen Sinn: eidos, Bild, Ur-Erscheinung.

Ich komme zur

Urmotivierung

bei Conrad Ferdinand Meyer und gehe gleich zu seiner ersten Novelle, zum „Amulett“, über, das ich trotz der französischen Vorlage für ein ganz eigenwüchsiges Werk halten muß, in dem sich bereits der typische C. F. Meyer zeigt. Und zwar liegt hier der elementare Grundzug, das Urmotiv, in der Lebens-Angst. Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich den Kern des ursprünglichen Erlebens hier in dem Eindruck der Bartholomäus-Nacht suche.

Es ist eine alte Erfahrung, daß furchtbare Ereignisse von jeher dazu gereizt haben, die letzten Augenblicke vor dem Eintritt der Katastrophe kennen zu lernen, weil man so dem entsetzlichen Geheimnis besser beizukommen meint. Dieser elementare Grundtrieb liegt auch den sachlichsten, ausführlichsten Darstellungen zugrunde, die sich mit der Vorgeschichte etwa des 30jährigen Krieges, der Französischen Revolution,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0145
gefördert durch die DFG

des Weltkrieges befassen. Er zeigt sich ebenso — man verzeihe den Vergleich — nach jedem Eisenbahn-Unglück. Man liest dann gewöhnlich in den Zeitungen Berichte über die letzten Minuten vor dem Unglück, die genau genommen gar nichts enthalten, was sich von sonstigen Bahnfahrten unterscheidet. Das Ereignis wirkt aber spannung-gebend zurück.

Die Bartholomäus-Nacht ist nun eines der Ereignisse, auf die man alle, auch weniger bedeutende Vorgänge im damaligen Frankreich wie in einem unheimlichen Zwielicht zustreben sieht. Von dieser Erschütterung ist Meyers Novelle ausgegangen, mögen noch so sehr andere, auch persönliche Hintergründe außerdem bestehen. Die Vorgänge der Novelle streben auf dies elementare Ereignis zu. Wir haben hier den Fall, daß ein Bildungs-Erlebnis genau so urmotivische Möglichkeiten zeigt wie ein Ur-Erlebnis.

Dies Urmotiv verrät sich im Gehalt. Es bestimmt die Haltung des Calvinisten Schadau genau so wie die des Katholiken Boccard. Der Prädestinations-Gläubige ist mit der gleichen Spannung auf kommende Ereignisse gerichtet wie der Abergläubische, der sich an ein Amulett klammert. Die Unterschiede und motivischen Umkehrungen, daß das Amulett den Protestanten rettet und den Katholiken verdirbt, sind rein dialektisch, aber bezeichnend für die Spannung und eine verdeckte Gegensätzlichkeit, auf die ich gleich noch zurückkommen werde. Es handelt sich aber um eine Dialektik der Form, nicht um eine didaktische Dialektik des Gedankens wie bei Keller.

Das Leitmotiv, das den Aufbau bestimmt, ist das Amulett und weist auf Gefahren hin: Spannung also. Hierher gehört weiter das motivische Auftauchen eines unheimlichen Menschen zu Anfang. — Das Vorspiel nimmt vorweg, ohne doch zu erklären. Spannung und motivische Vordeutung liegen in dem Zweikampf zwischen Schadau und Graf Guiche. Die lähmende Angst der Ahnung, die man kurz vor einer Katastrophe gelegentlich beobachtet, führt nun zu einem Zug, den man gewöhnlich übersieht: diese elementare Erlebnisform wächst sich zu einem ganzen Kapitel aus. Schadau wird gefangen und außer Gefecht gesetzt! Außerdem verrät sich hier die alte Erfahrung, daß sich Überlebende von Katastrophen an vieles gar nicht, an manches traumhaft, an einiges aber in scharfer Vereinzelung erinnern. — Die eigentliche Schreckensnacht geht Schadau wie ein Traum und Spuk vorbei. Daß er den König mit den Seinen vor dem Mordsignal erblickt, daß er die Schüsse und Schreie aus der Ferne hört, daß die Statuen des Schlosses mit der Flußgöttin reden, sind solche unheimlichen, verworrenen und doch im einzelnen dunkel klaren Traum-Gespinste. — Dem folgt dann die Vereinzelung und Klarheit in der Szene am nächsten Tage, wo Schadau aktiv eingreift und Gasparde rettet. Nur in dieser um-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0146
gefördert durch die
DFG

rissenen Szene erlebt man das Schreckliche. Sonst sind die Gassen bereits leer, — ein bezeichnender Zug. Es ist die Trümmerstätte der Katastrophe, die man hier vor sich sieht! Das Schreien und Kämpfen ist fast vorüber.

In der Begegnung mit dem einstigen Fechtmeister tritt dann zum letzten Male das Spannungs-Element auf; denn beinahe wäre doch noch alles umsonst. Dann löst sich die Spannung. Auch dies motivisch fein gegebene Auftauchen einer unheimlichen Figur, das sich mit einer unerwarteten Rettung verbindet, hat elementare Hintergründe. Das Entkommen aus solchen Katastrophen trägt für die Geretteten ja immer einen Zug des Wunderbaren.

Spannung zeigt als Grundzug auch die Menschenzeichnung. Die Menschen werden nur in der Bewegung, aber mit Ausnahme des Königs, in verhaltener Bewegung gezeigt, die nach innen geht. Der böhmische Fechtmeister zeigt „kriechende“ Haltung. Interessant ist der Verzicht auf das Adjektiv „kriecherisch“ und die Wahl der temperiert bewegten Partizipialform. Ich komme noch darauf zurück. — Seine Augen sind „unruhig“. — Wilhelm Boccard wird überhaupt nur am äußeren Kontrast zu Schadau deutlich, und Kontrast ist Spannung! Chatillon hat ein „fast furchtsames Gesicht“, das seine Augen ..bald wehmütig, bald spöttisch, immer geistvoll beleuchteten“. Das sind lauter Spannungs-Zustände, dazu etwas Flackerndes. — Fieber-Röte „durchglüht“ Colignys Gesicht. Nichts Flammendes ist an ihm. sondern etwas Hektisches, die Erwartung des — Todes!

Dieselbe Spannung ist in den sprachlichen Einzelheiten ausgeprägt, in der Satzführung, und zwar in einem stilistischen Mittel, das Meyer an sich oft braucht, das sich hier aber besonders aufdrängt: in der Trennung des Beziehungswortes von seinem Artikel, was dem Verhältnis zwischen Vorspiel und eigentlicher Erzählung vergleichbar ist, — weiter in den gehäuften Partizipien, die noch nicht oder nicht mehr die Aktivität des Verbs haben und daher etwas Verhaltenes und Gespanntes ausdrücken. — und schließlich in einem merkwürdigen Satzrhythmus. Dort eilt das Losungswort voran, aber der Inhalt folgt erst langsam nach. Ein Beispiel:

„Daß ich Gaspardes Liebe gewinnen könne, schien mir nicht unmöglich, Schicksal, daß ich es mußte, und Glück, mein Leben dafür einzusetzen.“

Die Spannung drückt sich weiter in der verdeckten Antithetik aus, auf die ich bei Erörterung des Gehalts bereits hinwies. Sie führt die Gegensätze an die Grenze äußerster Schärfe heran, macht aber kurz vorher Halt. Genau so wäre der Aufbau ohne die Spannung zwischen Katholiken und Protestanten, die doch wie ein Abgrund lange Zeit sorgfältig verdeckt wird, unmöglich. — Beispiele solch verdeckter Antithetik:

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0147
gefördert durch die DFG

„‚Angenommen also, Herr Schadau, Ihr wäret von Eurer calvinistischen Vorsehung seit der Wiege zur Hölle verdammt — doch bewahre mich Gott vor solcher Unhöflichkeit — gesetzt denn, ich wäre im Voraus verdammt; aber ich bin ja, Gott sei Dank, kein Calvinist‘“ ...

„‚Eine Verschwörung? ... Nicht daß ich wüßte! Wenn nicht etwa eine solche, wie sie die Wolken anzetteln, bevor ein Gewitter losbricht.‘“

Zusammengefaßt und wiederholt: Es handelt sich hier um das Urmotiv der Lebens-Angst, die man nicht mit Feigheit verwechseln darf.

Ich komme zu „Jürg Jenatsch“ und kann mich hier kürzer fassen, 1. weil, obwohl in völlig anderen Zusammenhängen, früher auf die formalen Beziehungen zwischen Hauptperson, sprunghafter Komposition und reicher, stoßweiser Satzführung, also auf die Stil-Einheit, schon einmal hingewiesen wurde (E. Everth) und ich nicht mit fremdem Kalbe zu pflügen brauche; 2. weil ich den „Jenatsch“ überhaupt nicht für ein typisch Meyersches Werk halten kann. Die Linienführung läßt die sonstige Klarheit und Straffheit vermissen. Scharf durchgeformte Szenen stehen zwischen und neben trockenen Referaten, was besonders im 1. Buch auffällt. Über Jahre, die wesentliche Wandlungen enthalten, springt die Erzählung einfach hinweg. Das Liebesmotiv ist nicht genügend durchgedrungen, und die Abschnitte, in denen es eine Rolle spielt, sind entweder isoliert oder grenzen an das Referat, Ersteres im 2., Letzteres im 3. Buch.

Dennoch gibt es eine Erklärung aus dem Urmotiv, und sie sei einmal versucht. Und zwar wäre dann dies Urmotiv die Leidenschaft des Macht-Triebes ganz ähnlich wie bei Nietzsche. Wie bei Nietzsche auch, ist sie vor allem Dynamik, Aktivität und im Grunde gegenstandslos; denn der Macht-Trieb kennt kein Ziel. Mit der Vaterlandsliebe Jenatschs als Gegenstand seines Macht-Triebes ist es nichts, denn sie ist, von innen gesehen, nur ein Vorwand und ein Selbst-Mißverständnis, das sich gegen Ende aufklärt. Es heißt nämlich ausdrücklich, daß sich Jenatschs Leidenschaft ins Unbekannte verliert! Sie hat ihn über den Protestantismus, dem er glühend anzuhängen glaubte, hinausgetrieben, und sie hätte ihn wohl auch über seine Vaterlandsliebe hinausgetrieben.

Ein solch unbekanntes Ziel ermöglicht aber keine einheitlichen Linien und Formen. So hat man den Eindruck von Riesenblöcken, die sprunghaft über Abgründe weg erreicht werden müssen, bis der Sturz doch noch erfolgt. Der „Jenatsch“ ist ein Beispiel von elementarer Grundform ohne das Mitspielen aller künstlerischen Züge. Die Motive in ihrer Abwandlung — ich meine: Treue und Verrat — sind den Schwankungen des Urmotivs unterworfen, das sich langsam als dämonische Machtsucht enthüllt. Selbst die Liebe verrät sich am Ende als ein gegenseitiger, unduldsamer Anspruch, — bei Jenatsch fast brutal als eine Art Aus-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0148
gefördert durch die DFG

nutzung, bei Lukrezia nicht weniger rauh, da sie selbst den Mord an ihm für sich beansprucht. Aus dieser Motivierung „Treue und Verrat" hat sich zwar im Aufbau die Benennung des 2. Buches: „Lukrezia" ergeben, aber die diesmalige Titelheldin ist hier gar nicht das Wichtigste. Und wenn nach dieser Variation das 3. Buch dem „Guten Herzog" gewidmet ist, so hat das zwar mehr Berechtigung, — aber auch der Herzog ist nur Objekt von Jenatschs Macht-Entfaltung. — Ein eigentliches Gegenspiel, das die Handlung scharf beleuchten könnte, fehlt. So kann ich im „Jenatsch" nicht ganz das Meisterwerk sehen, das man im allgemeinen in ihm erkennt, vielleicht aber einen weiteren Beweis für das elementare, urmotivische Prinzip von Meyers Schaffen.

Ich komme zum „Schuß von der Kanzel", dessen Urmotiv das Spiel an sich ist, das aber zu seiner Entfaltung und Verdeutlichung einen in sich antithetischen Gegenstand findet: ein gutes Werk als bösen Streich.

Mit spielerischer Behaglichkeit ist der Aufbau behandelt, so daß er breiter wirkt als sonst, ohne es tatsächlich zu sein. Auch tritt hier die Antithese hervor: das weltliche Element, das der Kirche feind ist — es ist der General Wertmüller —, verhilft doch dem Kirchlichen zu seinem Weltlichen, — nämlich dem Kandidaten Pfannenstiel zu seiner Frau. Das wird, im Unterschied von Keller, aber nicht gesagt, sondern getan. Spielerisch ist auch das Motiv von den beiden Paaren, das den Aufbau weitgehend bestimmt; ich meine das Paar Liebender und das Paar Pistolen. Spielerisch ist die Vertauschung des letzten Paares, dann seine Vereinigung, die mit der Vereinigung der Liebenden Hand in Hand geht.

Dasselbe Bild bieten die sprachlichen Einzelheiten. Die Gespräche sind ungewöhnlich ausgesponnen und dennoch infolge der feinen und zielbewußten Führung so straff, daß sie stellenweise an Stichomythien erinnern. Die Sätze spielen miteinander Fangball. Dem entspricht die Neigung zu Wortspielereien, die Meyer sonst unterdrückt, z. B. wenn einmal vom wirklichen Weinberg und hernach unter derselben Bezeichnung und in derselben Umgebung von der Gemeinde des Pfarrers Rosenstock die Rede ist, — oder wenn es heißt, daß es dem General Spaß macht, etwas Gutes zu tun, und, wenn er Gutes tut, er sich einen Spaß macht. Hierher gehört auch die innere Antithetik mit überraschenden Wendungen:

„‚Ich bin der Vetter ... des Vetters ... vom Vetter ... (...)"

„‚Was Vetter? Mein Bruder ist Er — alle Menschen sind Brüder! Scher' Er sich zum Teufel!'"

Oder:

„‚Ist die Gesellschaft in Venedig nicht ganz entsetzlich schlecht?'

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0149
gefördert durch die DFG

‚Die gute ist dort wie allenthalben und die schlechte ganz vortrefflich.'"

Der Leser wird spielerisch irregeführt:

„‚Ehe ich meinen Koffer packe,' fuhr er (der General) nach einer Pause fort, ‚möchte ich wohl noch einen Menschen glücklich machen—'

Dem Kandidaten schoß das Wasser in die Augen ... in uneigennütziger Freude über diese schöne Regung; doch es trocknete schnell, als der General seinen Satz abschloß: —‚besonders wenn sich ein kräftiger Schabernack damit verbinden ließe.'"

Das spielerische Überraschungs-Moment ist ja auch in der bekannten Steigerung der verschiedenen Choralstrophen bis zu den Worten des Pfarrers wirksam: „Lobet Gott mit großem Schalle!", worauf dann der Schuß erfolgt. — Und Spielerei verrät sich in den Namen der Figuren: Rosenstock, Pfannenstiel, Krachhalder, Bläuling (das ist der Fährmann auf dem blauen See). Das sind ja alte Mittel der Humoreske überhaupt. — Literarische Anspielungen, die Meyer sonst vermeidet, nehmen einen gewissen Raum ein, haben aber wieder einen künstlerischen Zweck; denn sie dienen dazu, dem Pfannenstiel eine Männlichkeit zu suggerieren, die er nicht besitzt, — oder auch, um die Gegensätze der Menschen schärfer hervorzuheben, z. B. der Exkurs über die Odyssee.

Zu der Klarheit des Esprit und des Wortgeplänkels paßt der große landschaftliche Rahmen, der zuweilen fein angedeutet ist. Eine Humoreske gleich sonniger Art findet sich bei Keller nicht. Dort mischt sich immer Wehmut oder Spott ein.

„Der Heilige" gilt als die rätselhafteste der Meyerschen Gestalten und Novellen. Alle Versuche, ihm durch gedankliche Analyse beizukommen, schlagen fehl. Die eigenartige Psychologie reizt, aber sie befriedigt viele dennoch nicht. Mit Recht! Denn von der rationalen Seite ist weder der Charakter Thomas Beckets noch die ganze Novelle zu erfassen. Meyers Verteidigungs-Versuche beweisen nur, wie ursprünglich gewachsen die Sache war, so daß er sie selber mit apologetischen Gründen nicht mehr erklären konnte.

Es handelt sich hier um das Gegen- und In-einander-Spielen von zwei Urmotiven. Das eine ist das des stellvertretenden Leidens, das andere das der Rache. — Rache als Urmotiv ist ohne weiteres verständlich. Man wird aber zweifeln, ob auch das stellvertretende Leiden dazu zu rechnen ist. Nun, es sei mit einigen primitiven Beispielen erhärtet.

Wenn von einem meuternden Regiment — ein Vorgang, der sich in der Geschichte aller Zeiten wiederholt — ein Zehntel erschossen wird, so leidet dies Zehntel für alle die Strafe; die übrigen gehen frei aus. — Das stellvertretende Leiden taucht auf in jedem Freiheitskampfe, in jedem Opfer für andere, ja, es ist ein urtümliches Gemeinschafts-Motiv überhaupt. Denn aus der verantwortlichen Arbeit für andere erwächst leicht auch das Leiden für andere. Die geistigen Formen, wie wir sie im

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0150
gefördert durch die DFG

Erlösungsglauben kennen, sind metaphysisch erhöht und entsprechen diesem uralten und immer erschütternden Erlebnis. — Ich summiere jetzt alle Erscheinungen der Stil-Einheit unter den Kampf der beiden Urmotive.

Es ist eine eigentümliche Paradoxie, daß das erste Urmotiv vorauswirkt. Die passive Haltung des leidenden Heiligen bestimmt den ersten Teil der Erzählung bis zum Tode der Grace, umfaßt also im wesentlichen die Zeit, wo Thomas von Heiligkeit noch sehr weit entfernt ist, — abgesehen von einigen Vordeutungen.

Das Urmotiv der Rache aber bestimmt den zweiten Teil, der in seinen Vorgängen weit lebhafter als der erste ist und in dem erst Thomas höchst auffallender Weise eine scharf ausgeprägte Persönlichkeit wird, während er vorher gedämpft, still, etwas farblos erschien. Das Urmotiv der Rache beherrscht also in seinen dynamischen Auswirkungen genau den Teil, in dem das stellvertretende Leiden erst durch die Tat sichtbar wird. Freilich verbindet sich sofort damit das zweite Urmotiv.

Es greift aber durch seine größere Kraft auch gelegentlich voraus. Vielleicht ist es eine kühne Behauptung, daß die erregte Form, in der sich von Anfang an die Rahmen-Erzählung abspielt, ebenso auf eine künstlerische Gesprächsführung — die immer eine gewisse Lebhaftigkeit haben muß — wie auf die Einwirkung des zweiten Urmotivs zurückzuführen ist! Denn Hans der Armbruster ist eine primitive Natur und für den dynamischen Grundtrieb empfänglicher als für den passiven; die Erregung dieses elementaren Rache-Motivs kommt bei ihm stärker zum Durchbruch. So weit kann die unbewußte Lebenswahrheit bei einem angeblich so bewußt schaffenden Künstler gehen!

Die eigentümliche Erscheinung, daß das dynamische Urmotiv herrscht, wo das passive erst nach außen in Wirkung tritt, macht einen der rätselhaften Reize der Dichtung aus. Meyer hat sich nie weniger in Seelen-Analyse verloren, so sehr das Gegenteil geglaubt worden ist, und selten hat er schärfer in die elementaren Tiefen des Menschen gesehen. Daß Thomas eine vergeistigte und äußerlich wenig elementare Persönlichkeit ist, macht dabei nichts. Denn diese Urtriebe sind Tatsachen schlechthin und können gerade an feinen Naturen mit furchtbarer Wucht zum Durchbruch kommen. Ist das stellvertretende Leiden in seiner geistigen Erhöhung nicht immer eine Art Rache? Denn es ist der Sieg in der Niederlage!

„Gustav Adolfs Page“ sei hier ausgeschlossen, weil ich diese Novelle für die einzige, ausgesprochen mißglückte Schöpfung Meyers halte. Was die Kritik an der mangelnden Einheitlichkeit, Sprunghaftigkeit, ungenügenden Motivierung und dem ungelösten Widerspruch zwi-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0151
gefördert durch die DFG

schen Lächerlichkeit und Tragik angeht, so ist sich die Forschung mit wenigen Ausnahmen so ziemlich einig.

Ein besonders schlagendes Beispiel für den elementaren und einheitlichen Grundcharakter von Meyers Novellen ist das „Leiden eines Knaben", die leidenschaftlichste und persönlichste von allen. Das Urmotiv ist die Anklage, die Verbitterung, die Forderung nach Befreiung von Unterdrückung, die Empörung des vergewaltigten Menschen. Dies Urmotiv ist so mächtig, daß es der Rahmen-Erzählung die viel behauptete mäßigende und entfernende Wirkung nimmt. Ja, der Rahmen wird sogar Anlaß zur Steigerung, da die Gegenwart des zuhörenden Königs und dessen schiefes Urteil über die Lage der Protestanten den Erzähler zu einem Wut-Anfall bringt. Meyers scharfes Kunstgefühl, das doch aus elementaren Tiefen kam, hat ihn auf Kapitel-Einteilung verzichten lassen. Die Anklage und der Zorn wollen ausströmen! Dies zum Aufbau. Auch zeigen die Szenen zunehmende Erregung, ja, grelle Vorgänge: Schläge, Zusammenstöße, Dissonanzen in friedlicher Umgebung. Am auffälligsten aber ist eine Erscheinung, die nur dem unbewußt und elementar schaffenden, nicht dem bewußt feilenden Künstler Meyer zuzuschreiben ist. Die Menschenzeichnung zeigt nämlich eine Verzerrung, wie sie sonst bei ihm nie vorkommt, und diese Verzerrung erstreckt sich nicht nur auf die unsympathischen Figuren! So mächtig schlägt hier das Urmotiv durch.

Daß der Hauptschuldige, der Jesuit Tellier, mit seiner Wolfs-Ähnlichkeit aus einem leidenschaftlichen Trieb heraus gestaltet ist und daß diese Darstellung obendrein durch das Parallelmotiv eines wirklichen Wolfes unterstrichen wird, fällt ja sofort auf, und hier ist der Grund klar. Aber auch der Beschützer des Knaben, gleichzeitig der Erzähler, das ist der Arzt Fagon, ist eine „ehrwürdige Mißgestalt". Père Amiel, ein guter Mensch, ist eine Karikatur und besteht fast nur aus Nase. Der Maler Mouton ist ein halb tierisches Wesen und obendrein durch seinen gleichnamigen Pudel karikiert. Die sympathische Gräfin Mimeure ist verwachsen, „garstig und witzig". Ein Mitschüler Julians, des „Knaben", ist durch hochgradige Kurzsichtigkeit schwer benachteiligt und kommt sich vor wie ein Krüppel. Julian selbst ist durch seine Beschränktheit ein geistiger Krüppel. Hier wirkt sich das Urmotiv als Selbstquälerei aus; denn Meyer übersteigert einen Zug aus seiner Kindheit. Und eine lächerliche Figur wird die rührende Mirabelle Miramion durch ihre preziöse Sprache.

Andererseits treibt die Erregung auch zu einer Überspannung ins Gegenteil: Julians Mutter ist ein halber Engel, er selbst ein schöner Dulder, die Mirabelle eine fast transparent feine Erscheinung. Schwarzweiß-Zeichnung findet sich also in denselben Personen z. T. vereinigt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0152
gefördert durch die DFG

Selbst der König tritt bei aller Mäßigung zuerst als ein Erregter auf, und das ist insofern bedeutsam, als alle Fäden der Handlung bei ihm zusammenlaufen. In der Mitte stehen nur der Marschall, der Polizeipräsident und die Frau von Maintenon. — Der katholikenfeindliche Zug, der sich in der Verzerrung des Jesuiten verrät, ist sekundär neben dem Urmotiv, das hier wirksam ist.

Erregt stürzend ist die Satzführung, wie ja auch im Zorn, wenn er in Fluß gekommen ist, die Sätze wachsen, während die einzelnen Satzglieder kurz und abgehackt sind. Ich greife ein Beispiel heraus:

„Schon dieses nichtswürdige Reden von dem eigenen Vater, diese kriechende, heuchlerische, durch und durch unwahre Demut, diese gründliche Falschheit verdiente vollauf schuftig genannt zu werden."

Man hat hier etwas Französisches heraushören wollen (Everth), das der Umwelt — das ist das Frankreich Ludwigs XIV. — angepaßt sei. Diese feine Beobachtung schließt indessen die meine nicht aus und bietet nur einen neuen Beweis für die organische Verknüpfung aller Teile bei C. F. Meyer.

Mehr gebändigt erscheint der dynamische Grundzug in der „Richterin", denn Aufbau und Motivführung sind sehr planmäßig angelegt. Die Erregung ist aber nicht weniger machtvoll, sondern das Urmotiv selbst weist diese Beschränkung des Dynamischen auf. Es handelt sich nämlich um die Gewissensqual, und die ist immer mit einem Widerstand gegen das Gewissen verbunden; denn sonst gäbe es ja keine Qual dabei.

Die Handlung besteht im wesentlichen aus den Versuchen der Richterin Stemma, diese Qual zu meistern. Es mißlingt. Dennoch erfolgt eine Lösung, und auch sie ist dynamisch: das Bekenntnis. Eine einfache Entlarvung würde ja nichts Dynamisches an sich haben, sondern im Passiven stecken bleiben. So zeigt denn der Aufbau klare Fügung bei gewaltig drängendem Stoff. Das Gesetz des Parallelismus, das neben Stemma die Faustina setzt — sie ist des gleichen Verbrechens schuldig —, dient zur Dehnung, Beherrschung und Spannung einerseits und unterstreicht doch andererseits das dynamische Urmotiv. — Das Motiv des Horns und des Hornstoßes dient einerseits dazu, die Handlung kristallklar und übersichtlich zu machen, denn in allen entscheidenden Augenblicken ertönt das Horn. Andererseits ist es aber auch erregendes Moment und steigert das Urmotiv; denn Stemma haßt diesen Ton, der sie an die letzten Augenblicke vor dem Giftmord an ihrem Gatten erinnert. — Ähnlich steht es mit dem Becher-Motiv samt der bedeutungsvollen Inschrift und mit dem Motiv des Kristallglases; denn das Glas enthält das Gift, und Stemma trägt es wie das böse Gewissen mit sich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0153
gefördert durch die
DFG

herum. So mischen sich hier Züge des Elementaren mit Zügen des sogenannten Kunstverstandes. Eines ist vom andern nicht zu trennen, ja, das Bewußte erscheint nur als Exponent des Elementaren.

Die Vorgänge haben, entsprechend der Qual des Urmotivs, etwas Unheimliches, Huschendes. Sie schweifen ins Gespenstische hinüber und verwirren Wirklichkeit und Traum bis zur Täuschung. Die Erscheinung Peregrins, des einstigen Buhlen Stemmas, den ihr Vater ermordet hat, wird mit realistischer Klarheit gegeben. Dennoch handelt es sich gar nicht um eine Gespenster-Erscheinung, sondern um einen Traum. — Wulfrin sieht in der Schlucht eine Elbin und findet es nicht verwunderlich. Da enthüllt sich das Bild als ein lebendiger Mensch: der Junge Gabriel. — Stemma glaubt, als der Stoß des wiedergefundenen Horns in der Ferne ertönt, der ermordete Gatte bliese aus dem Grab und eilt hinab. Die Folge ist der irre Monolog und das Geständnis.

Die Natur, und hier kommen wir mehr und mehr in die Einzelheiten, beseelt sich zu Spukgestalten. Wolken werden zu einem

„himmlischen Fest mit langsam sich wandelnden Gestalten. Hier hob sich ein Arm mit einem Becher, dort neigten Freunde oder Liebende sich einander zu ...“

Oder:

„Über der rasenden Flut drehten und krümmten sich ungeheure Gestalten, die der flammende Himmel auseinanderriß und die sich in der Finsternis wieder umarmten ... Gestreckte Arme schleuderten Felsstücke gegen den Himmel. Hier wuchs ein drohendes Haupt aus der Wand, dort hing ein gewaltiger Leib über dem Abgrund. Mitten im weißen Gischt lag ein Riese, ließ sich den ganzen Sturz und Stoß auf die Brust prallen und brüllte vor Wonne.“

Landschaftsbilder werden in blutige Szenen umgesehen:

„Er blieb unter seiner Arve, bis die Sonne niederging und der Tag ihr folgte. Und wie sie mit gebrochenen Speeren sich legte und ihr Blut am Himmel verströmte, erlosch er mit ihr ...“

Tote werden so lebhaft gesehen, daß man an ihrem Tode zweifelt, z. B. in der folgenden Szene, wo Faustinas Leiche an den Grabstein gelehnt liegt und Stemmas Leiche dazugetragen wird:

„Dort saß sie am Grabe, die Hörige aber neigte sich und legte das Antlitz in den Schoß der Herrin.“

Hinter allem steht die Erinnerung an den Ermordeten, der als unheimliche und rächende Macht lebt. Jedoch der Fluch der Qual löst sich in der Befreiung des Geständnisses. So steht dem Unheimlichen und Gespenstischen eine Neigung zu aufblitzender Klarheit gegenüber, ja, man kann sagen: eine Gefahr der grellen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0154
gefördert durch die DFG

Überklarheit. Sie zeigt sich einmal in dem zynischen, krassen Geständnis-Monolog am Grabe des Toten. Sie verrät sich weiter in der furchtbaren Symbolik, daß Faustina, Stemmas Parallelfigur, bei Karls des Großen Eintritt zum Gericht tot am Wege liegt; bald darauf stirbt auch die Richterin. Sie zeigt sich in einer Neigung zu extremer Verdeutlichung und blitzartigem Durchbruch der Wahrheit. So lacht Wulfrin sein Bekenntnis, daß er seine vermeintliche Schwester liebe, grell und zynisch heraus, und eine Stelle wie die folgende steht auch bei Meyer sonst ohne Beispiel da. Palma wird ohnmächtig, weil ihre Mutter sich weigert, ihre Schuld zu gestehen. Dann heißt es:

„Stemma sah eine Sterbende. Da starb auch sie. Ihr Herz stand stille. Ein Todeskrampf verzog ihr das Antlitz."

Beide sterben in dieser Szene aber nicht! — Hier liegt auch eine der erwähnten Mischungen von Wirklichkeit und Traum vor. Man kann in einem so feinen Organismus, wo eins in das andre greift, überhaupt nur begrifflich sondern.

Die Handlungen zeigen Gewalt-Tätigkeit und Heftigkeit. Wulfrin zerreißt das Buch des Graciosus, zerfetzt Palmas Kranz, stößt sie gegen einen Stein, daß sie blutet, — lauter Affekthandlungen von brutaler Deutlichkeit, wie Meyer sie bei nicht-tragischen Szenen selten verwendet. Die Unheimlichkeit, das Huschende der Gewissenskämpfe sind unlöslich verbunden mit der grellen Vorahnung des bösen, aber lösenden Endes und bilden beide miteinander einen Komplex des Erlebnisses.

Man hat darüber gestritten, ob die Richterin denn wirklich sühnt, ob ihr Bekenntnis tatsächlich ein freiwilliges ist, da sie ja Palma zur ungewollten Zeugin bekommen hat. Die Frage ist aber vom rationalen Gehalt aus nicht zu lösen, wie denn die ganze Zwielicht-Psychologie bei Meyer aus rationalen Themastellungen nicht zu verstehen ist. Die Tragik der Richterin ist eine Ur-Erfahrung: daß das Bild einer Untat, auch wenn sie aus sittlichen Antrieben begangen ist, nicht mehr losläßt. Stemma hat sich mit Mord befleckt, um ihr Kind, das sie von einem andern trug, und um ihren Leib von einem aufgedrängten und ungeliebten Gatten rein zu halten. Nun wirkt sich die immanente Gerechtigkeit aus. Die Idee, das eidos, ist unlöslich mit dem richtung-gebenden Ur-Erleben der unheimlichen Gewissensqual und dem Bewußtsein des unausweichlichen Schicksals verknüpft.

Umstritten wegen des rationalen Gehalts ist auch „Die Versuchung des Pescara". Man vermißt den Konflikt. Pescara werde ja gar nicht versucht! (Köhler.) Das ist ein falscher Maßstab; denn das rational Faßbare wird wieder in den Vordergrund gerückt. Das Urmotiv

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0155
gefördert durch die DFG

ist hier das Erlebnis der Jenseitigkeit, der gelassene Blick unter dem Gesichtswinkel der Ewigkeit, das Hinweg-sein über das Leben. Das ist nur für Augenblicke möglich. Gelingt es auf längere Zeit, so kündigt sich der Tod an. So spielt denn auch das Todes-Motiv in Variationen und als Zentralpunkt aller andern eine bedeutende Rolle. Indirekt spricht es aus der Menschenzeichnung durch eine Lähmung, die über den Meisten zu liegen scheint. Pescara ist vom Tode gezeichnet. Karl von Bourbon ist durch einen Verrat in seiner Tatkraft gelähmt. Sforza ist ein Mensch, dem jeder Entschluß Mühe macht. Lälius ist blasiert mit hochmütigem Abstand von den Dingen. Papst Clemens ist ein ängstlicher Zauderer. Moncada hat trotz allen Fanatismus einen Bruch in seinem Wesen. Dagegen ist Morone, die Kontrastfigur, überbetriebsam. Er bringt auch das eigentliche Spannungs-Element in die Novelle hinein; man denke nur an seine Unterredung mit Pescara.

Im Aufbau wirkt sich das Urmotiv als Handlungs-Hemmung aus, weil ja die Haupthandlung von vorneherein zur Ergebnislosigkeit verdammt ist. Die Strafe an dem Herzog von Mailand wird nicht vollzogen. Der geplante Umsturz in Italien erfolgt nicht. Die Ermordung Pescaras wird durch seinen plötzlichen Tod verhindert. — Aber in der einzelnen Motivführung ist das Todesmotiv überhaupt herrschend. Pescara hat eine Seitenwunde, die nicht mehr heilen wird. Er erleidet einen Erstickungs-Anfall. Als Pescara in eine Kirche eintritt, ertönt ein Requiem für eine Verstorbene. Er lebt außerdem in doppelter Lebensgefahr, da der Aufpasser Moncada seinen Tod plant. Pescara erinnert sich an ein gemeinsames Kornschneiden mit seiner Gattin Victoria. Er zieht als Würg-Engel gegen Mailand. Als er tot ist, wird er mit einem müden Schnitter verglichen. — Die eigentliche Leidenschaft ist aus den Dingen herausgenommen.

Aus dieser Tatsache erklärt es sich auch, daß Gemälde und Plastiken gerade in dieser Novelle eine besondere Rolle spielen. Die Dinge sind für den Vollendeten eben Bilder geworden. Pescara und seine Gattin erscheinen zum ersten Male auf einem Gemälde. Das ist nicht nur motivische Vordeutung, sondern auch Sinndeutung des Urmotivs. — Der Schweizer, der Pescara in der Schlacht bei Pavia die tödliche Seitenwunde zugefügt hat, erscheint zuerst in einer Plastik, in einer Kreuzigungsgruppe, wo er dem Heiland den Speer in die Seitenwunde stößt, — abermals Vordeutung für das eigentliche Erscheinen des Schweizers und Sinndeutung des Urmotivs zugleich; denn dem toten Heiland kann kein wirkliches Leid mehr geschehen. Außerdem ergibt sich eine enge Beziehung zum Todesmotiv. — Hierher gehört auch die Ausmalung der Innenräume, obwohl sie natürlich noch andere Gründe hat. — Es herrscht das Bestreben, alles in das Ruhende zu verwandeln. Und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0156
gefördert durch die DFG

entsprechend bringt ein Gewitter nicht das Bild der Bewegung, sondern das Bild der Ruhe hervor:

„Ein Blitz flammte über den Vatikan. Er stand in weißem Feuer und zeigte die schönen Verhältnisse der neuen Baukunst."

Sogar um Pescaras Untergang zu bezeichnen, wird ein Bild aus der Architektur gewählt und bildet dadurch zu der dynamischen Motivierung der vorigen Novellen den denkbar größten Gegensatz:

(Viktoria) „staunte mit starren Augen, als sehe sie den herrlichsten Palast brennen und von der lodernden Flamme jeden Säulenknauf beleuchtet".

Gegenüber dieser Deutung aus dem Urmotiv behält die andere aus der Renaissance-Welt und ihrem plastischen Trieb ihre volle Berechtigung. Beides ist nicht voneinander zu trennen und zeigt abermals die organische Einheit aller Teile in Meyers Dichtung. Das Urmotiv paßt sich in seiner Gestaltung der Welt an, in die es verlegt ist. Genießt man einmal von dieser Jenseitigkeit aus die „Versuchung des Pescara", so fallen die erwähnten rationalen Bedenken weg, und das Ganze erscheint unter dem verklärenden Licht einer wunderbaren Ruhe!

Ich komme jetzt zu den

Grenzfällen von Sekundärmotivierung

bei C. F. Meyer. Sie bieten ungemein schwierige Probleme.

Der Novelle „Plautus im Nonnenkloster" liegt durch die literarische Beziehung zunächst ein einfaches Sekundärmotiv zugrunde. Dann aber tritt ein Urmotiv hinzu: die Empörung des gesunden Lebens gegen Vergewaltigung, in diesem Falle gegen die geistliche. Dies Urmotiv bestimmt ebenso den Sprachstil der Novize Gertrude, eines positiven Menschen, wie das barocke Geschwätz und die übrigens auch äußerlich barocke Erscheinung der Äbtissin Brigitte, — einer negativen Figur und Symbol der unterjochenden und entartenden Kirche. Das Motiv der Empörung bestimmt demnach die künstlerische Gestaltung beider. Diese merkwürdige Zwiespältigkeit wird durch die Gelassenheit des Erzählers und Mithandelnden Poggio sowie durch seinen ganz lateinischen Stil noch besonders beleuchtet.

Der Aufbau erinnert an eine lateinische Periode! Liegt schon Rahmen-Erzählung vor, so erscheinen darin selbst nochmals kleine Rahmen-Erzählungen, nämlich Berichte von Hans und Gertrude, und die Satzformen selbst sind glatt ins Lateinische, das Meyer gut beherrschte, übersetzbar. Beispiel:

„Poggio aber, ohne ihn eines Blickes zu würdigen: ‚Möge sie euch ergötzen,' fuhr er fort, ‚und zugleich belehren, Freunde ...'"

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0157
gefördert durch die DFG

Hier wirkt das Sekundärmotiv — Auffindung der Komödien des Plautus — ein; unwillkürlich stellt sich auch ein lateinisches Dichterwort ein; es ist das prodesse und delectare des Horaz. Welch eigenartiger Beweis für Stil-Einheit in einem unbestreitbaren stilistischen Zwiespalt!

Der künstlerische Reiz in dieser seltsamen Lösung liegt in der feinen Ausprägung individueller Sprachformen und ihrer Gegensätzlichkeit bei Poggio und den „barbarischen" Figuren, während man einen voll einheitlichen Grundzug vermißt.

Noch schwieriger liegen die Dinge in der „Hochzeit des Mönchs". Die Novelle gibt sich zuerst ganz sekundärmotivisch. Ein Thema wird verhandelt: Berufswechsel, also ein Motiv des sozialen Lebens, noch keine letzte Frage. Aber daraus entwickelt sich das Urmotiv der rasenden Leidenschaft, das sich rational, also im „Gehalt" als Kampf um den freien Willen darstellt. — Hinzu kommt abermals ein Sekundärmotiv: nämlich die Entwicklung eines Kunstwerkes, durchaus eine literarische Angelegenheit. Aber daraus wird eine Frage des organischen Wachstums, und auch hier findet zum mindesten eine Annäherung an die urmotivische Haltung statt.

Beide Sekundärmotive: der Ausgang von einem formulierten Thema und die Wahrung des Bewußtseins, daß das Erzählte nicht wirklich ist (die Betonung des dichterischen Prozesses), hängen eng miteinander zusammen. Sie zwingen eine unbeteiligte Haltung auf. Das äußere Symbol ist, daß Dante seine Erzählung aus einer Grab-Inschrift, aus etwas Statuarischem, ableitet.

Aber auch das Urmotiv wirkt voraus, und zwar in dem Kunstgriff, daß Dante die anwesenden Personen und die Spannungen, die er zwischen ihnen empfindet, zu Helden und Vorgängen seiner Geschichte macht. Dadurch kommt ein so stark dynamisches Element schon in die Rahmenhandlung hinein, daß sich zwei Frauen nahezu in die Haare geraten. Die Erzählung selber ist dann eine der dramatischsten, die Meyer geschrieben hat. Sie beginnt und endet mit einer Katastrophe. Liebe, Eifersucht, Haß, Mord rasen sich aus, seit der Mönch einmal auf die verderbliche Bahn gestoßen ist.

Motive von symbolhafter Starrheit und Klarheit wie der Ring für Diana, der durch Zufall zu Antiope rollt und Anlaß des Mißverständnisses, des Zusammenstoßes mit Diana und schließlich von Antiopes Ermordung ist, mäßigen und treiben gleichzeitig, und die Zuschauerhaltung der Sekundärmotivierungen wirkt sich in statuarischen Anschaulichkeiten aus, die daran erinnern, daß die Erzählung von einem Grabmal ausging. Wir erblicken erstarrte Gruppen. Ezzelin erinnert sich an den Untergang seines Kindes. Das wird so ausgedrückt:

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0158
gefördert durch die DFG

„Ezzelin verbarg das Haupt eine Weile ... und betrachtete den Untergang seines Sohnes."

Die Menschenzeichnung wird gelegentlich zur Plastik:

„Der Gruppe gegenüber saß Ezzelin, die Rechte auf das gerollte Breve wie auf einen Feldherrnstab gestützt."

Von ebensolcher Deutlichkeit sind in der Rahmenhandlung die Bilder der Gesellschaft am Kaminfeuer und das wunderbare Gemälde, wie Dante „die Stufen einer fackelhellen Treppe langsam emporsteigt". Der Erzähler selbst sieht seine Figuren wie Kunstwerke und sagt das ausdrücklich. All das kommt also aus anderen Ursachen als die Plastiken im „Pescara" und ist doch damit wieder aufs engste verwandt. Anders als im „Heiligen" und im „Leiden eines Knaben" läßt es die furchtbaren Ereignisse der Erzählung wirklich in die Ferne treten. Die beiden früheren Novellen erschüttern, während diese es eigentlich nicht tut. Und doch behält man einen tiefen Eindruck, vor allem den der Einheitlichkeit. Das ist überraschend. Wo kann der Grund liegen? Antwort: in der Persönlichkeit Dantes.

In ihm stellt sich nämlich der schöpferische Mensch schlechthin urmotivisch dar, und die Bewegung, die seinem Bilde eigen ist, unterscheidet sich von der Erregung der Erzählung wie von der Gespanntheit der Rahmenhandlung. Sie ist nicht entfesselt und nicht gebannt, sondern sie ist gelassen und trägt einen Zug von Hoheit und Fremdheit:

„Jetzt trat in diesen sinnlichen und mutwilligen Kreis ein gravitätischer Mann, dessen große Züge und lange Gewänder aus einer andern Welt zu sein schienen."

„Das Schattenbild Dantes glich einem Riesenweibe mit langgebogener Nase und hangender Lippe, einer Parze oder dergleichen."

„... der Wanderer durch die Hölle ..., den das Feuer glühend beschien ..."

Die Sekundärmotive und das Urmotiv finden sich in seiner Persönlichkeit als in einer Ur-Erscheinung zusammen, und so hat Meyer das Ungeheure gewagt, die unmittelbaren Ausstrahlungen des schöpferischen Prozesses darzustellen. Das Geheimnis liegt tief, gleichsam in der dritten Schicht. Die allgemeine Beobachtung, daß Meyer zu verdecken versteht, ist nirgendwo so gültig wie hier. Und doch ist diese Verhüllung durch die glänzendste Form eine einzig dastehende Enthüllung. Kein Wunder, daß die Novelle selbst von Freunden mißverstanden wurde. Selten sind organische Form und künstlerischer Bau derart eins geworden. Ein Darüberhinaus war unmöglich.

Ich hoffe, die organische, elementare Verwurzelung einer scheinbar so bewußten Form deutlich gemacht zu haben; vielleicht tritt damit auch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0159
gefördert durch die DFG

ihre Rang-Zugehörigkeit gegenüber Keller in ein anderes Licht. Es galt hier nicht, einen alten und ziemlich unfruchtbaren Streit wieder anzuheben, sondern überzeitliche Verwandtschaften jenseits aller so großen und tiefgehenden Verschiedenheiten aufzudecken. Wenn die Wertung Kellers dabei einige Verluste erleiden mußte, so soll das keine Umkehrung der üblichen Maßstäbe bedeuten, sondern eine Verantwortung vor dem tiefsten künstlerischen Gewissen, das es gibt: das ist das L e b e n.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0160

gefördert durch die
DFG

Der gegenwärtige Stand der Ästhetik und der allgemeinen Kunstwissenschaft in England.

Vom

Earl of Listowel.

Der auffallendste Zug an der wissenschaftlichen und philosophischen Durchforschung der ästhetischen Fragen, soweit sie in meinem Lande während der letzten zwanzig Jahre geleistet wurde, ist der, daß trotz vielen glänzenden und fördernden Untersuchungen der Betrachtungsmöglichkeiten des einen Problems, zusammenfassende und systematische Darstellungen gleich den Werken von Volkelt und Dessoir bei uns fehlen. Infolgedessen ist der Bereich der ästhetischen Studien besonders ausgedehnt und erstreckt sich über viele verschiedene Gebiete auf der Landkarte des Wissens: wegen der Unvollständigkeit der von den Fachphilosophen verfaßten Schriften treten ergänzend zur Seite die Sonderarbeiten der Psychologen und Pädagogen, bildenden Künstler, Dichter und Kunstkritiker, Archäologen und Prähistoriker.

Der Hauptgrund für diese unerfreuliche Situation liegt vielleicht in einem gewissen Philistertum, nämlich in einem Mißtrauen gegen den Hochflug philosophischer Spekulation und in einer Abneigung gegen die Pflege der schönen Künste, Eigenschaften, die Matthew Arnold beschämt bei seinen geldraffenden Landsleuten feststellte. Unter den Regierungen der großen europäischen Völker steht das britische Parlament wohl einzig da, insofern es selbst den beiden volkstümlichsten Künsten, der Musik und dem Drama, keinerlei wirtschaftliche Ermutigung angedeihen läßt. Wir Engländer allein besitzen weder ein Nationaltheater, in dem unsere klassischen Dramatiker ein ständiges Heim finden können, noch eine nationale Oper oder ein Opernhaus, noch ein nationales oder selbst nur ein städtisches Orchester. Dem entspricht, daß an unsern Universitäten die Gelegenheiten für Studium und Forschung fehlen, die in andern Ländern Europas so reichlich vorhanden sind: bis zum Jahre 1931, als das „Courtauld Institute of Art“ gegründet und der Universität London angegliedert wurde, gab es an keiner englischen Universität einen sogenannten „degree course“ in Kunstgeschichte oder Kunstwissenschaft, und selbst heutzutage ist nirgends in Groß-Britannien eine Professur

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0161

gefördert durch die
DFG

für Ästhetik oder allgemeine Kunstwissenschaft zu finden. Der akademische Stellenwert, den die Ästhetik in meiner Heimat besitzt, läßt sich nach dem Platz beurteilen, den sie in der Ankündigung des Courtauld Institutes für 1933/34 einnimmt; es erscheint hier „die Geschichte der ästhetischen Theorie und der Kunstkritik“ als ein Austauschfach zu „Ikonographie und Kostümgeschichte“[1]).

Immerhin wird sich bald zeigen, daß das Schrifttum zu unserm Gegenstande reichhaltiger und umfänglicher ist als je zuvor. Wir werden unsere Skizze der englischen Ästhetik der letzten zwanzig Jahre mit den philosophischen und psychologischen Schulen beginnen. Jene, seien sie expressionistisch oder formalistisch, rationalistisch oder soziologisch, diese, seien sie Psychologen der einfachen Beobachtung oder des Experiments — sie alle mühen sich um die Erscheinungen der Kunst und der Schönheit im weitesten Sinne. Alsdann werden wir uns beschäftigen mit einigen mehr ins Einzelne gehenden Untersuchungen der verschiedenen Künste, die teils gesondert, teils in natürlichen Gruppenverbindungen betrachtet worden sind. Schließlich wird unsere Übersicht Beachtung erbitten für die jüngsten Forschungen über das Wesen des künstlerischen Schaffens in vorgeschichtlichen Zeiten und über den Ursprung der Kunst im allgemeinen.

I.

Das Werk E. F. Carritts[2]), des Begründers der Croce-Schule in England und Führers der Oxforder „Expressionisten“, ist teils historisch, teils systematisch. Den Hauptteil seiner „Theory of Beauty“ bildet eine kurze, interessante Erörterung bestimmter typischer Ausgestaltungen der Ästhetik, aber auch dort umreißt er schon seinen persönlichen Standpunkt, den er kürzlich unter dem Titel „What is Beauty?“ eingehender entwickelt hat. Schönheit ist nach diesem Philosophen „der Ausdruck dessen, was man allgemein als innere Bewegtheit (emotion) bezeichnen kann, und jeder derartige Ausdruck ist schön“[3]). Sie wird auch beschrieben als „das, was Gefühle zum Ausdruck bringt“[4]), und es wird dazu erklärt: „alle Schönheit bringt Gefühle zum Ausdruck“[5]). Aber wir werden gemahnt, eine Unterscheidung wohl zu beachten, die Croce selbst übersah: „Ausdruck“ ist nicht identisch mit „Intuition“, sonst würde jede Vorstellung ein Wissen um Schönheit einschließen, und ein

---

[1]) Courtauld Institute of Art. Prospectus 1933—34, S. 8, § 6.

[2]) The Theory of Beauty, 1914. — Philosophies of Beauty from Socrates to Robert Bridges. 1931. — What is Beauty? 1932.

[3]) The Theory of Beauty, S. 296.

[4]) What is Beauty? S. 87.

[5]) Ebenda S. 99.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0162
gefördert durch die DFG

solches Wissen wäre auch vorhanden in den Träumen und in den gleichgültigen, unbeachteten Augenblicken des täglichen Lebens[6]). Aus dieser Definition der Schönheit folgt notwendig: 1. eine reinliche Scheidung zwischen dem Schönen und den Bereichen menschlicher Erfahrung, die dem körperlichen Wohlbehagen, dem praktischen Nutzen und den höheren Zwecken des Guten und Wahren zugehören, und 2. die Feststellung, daß Schönheit nicht betrachtet werden darf als eine wirkliche Eigenschaft stofflicher Gegenstände, sondern eher angesehen werden muß als eine dem betrachtenden Geist eigentümliche Anlage, nach Art der sekundären Qualitäten; so daß „die Schönheit, die wir den von uns auf besondere Weise bewunderten Objekten zuschreiben, in Wirklichkeit unsere eigene geistige Erfahrung ist“[7]).

Seine dritte Veröffentlichung, „Philosophies of Beauty“, ist eine Zusammenstellung der ästhetischen Lehren von den Griechen bis zur Gegenwart. Daß dies Werk den tatsächlichen Stand der Wissenschaft getreulich widerspiegelt, kann man nicht behaupten; denn während von achtzehn zeitgenössischen englischen und amerikanischen Schriftstellern Auszüge gegeben werden, ist Lipps der einzige deutsche Ästhetiker nach Nietzsche, der Erwähnung findet. Und da die wörtliche Anführung von ein paar Stellen aus den Werken hervorragender Philosophen das Gewicht ihrer Gedanken nicht voll ermessen läßt, so ist der historische Wert ungemein gering.

In ihrem hochmütigen Hinwegsehen über die Tatsachen und Ergebnisse der Psychologie erweist sich die Schule der Expressionisten als typische Vertreterin der Oxford-Philosophie. Die Gleichsetzung von „Schönheit“ mit „Ausdruck einer Gemütsbewegung“ ist zwar behutsamer in der Abgrenzung als die noch phantasievollere Hypothese Croces. Aber sie vergißt doch, daß die groben, unbearbeiteten Gemütsbewegungen des täglichen Lebens weit entfernt von jeder ästhetischen Erfahrung sind, und gerät in Widerspruch zu des Verfassers eigener Behauptung, Beschaulichkeit sei ein Wesenszug der ästhetischen Haltung. Die Einseitigkeit dieser Theorie verleitet ihren Erfinder zu einem weiteren fühlbaren Widerspruch. Er gibt nämlich die Möglichkeit ästhetischer Befriedigung bloß durch die Form zu und versteigt sich zu dem Satze, daß „Vorbild und Bedeutung“ die „beiden Elemente der Schönheit“ sind[8]). Seine Art, den Expressionismus zu handhaben, legt zuweilen die Vermutung nahe, daß die ästhetische Erregung eher im Objekt als im Subjekt wohnt, eine Gedankenwendung, die diesen Philosophen den Vertretern der Einfühlungstheorie näherbringt, als ihm lieb sein kann.

---

[6]) The Theory of Beauty, S. 287—90.
[7]) What is Beauty? S. 66, und The Theory of Beauty, S. 1—26.
[8]) What is Beauty? S. 84.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0163
gefördert durch die DFG

R. G. Collingwood[9]), ein Oxforder Universitätsprofessor, ist auch Archäolog und Ästhetiker von Fach, und schließt sich noch enger an B. Croces Ansichten an als E. F. Carritt. Er behauptet, Kunst sei „Imagination“[10]), oder „bloße Imagination“[11]), und Imagination bestimmt er als die geistige Tätigkeit, die dem logischen Urteil unmittelbar vorhergeht. Es ist daher die Kunst als ein individueller geistiger Vorgang die erste von fünf aufeinanderfolgenden Stufen: Kunst, Religion, Wissenschaft, Geschichte und zuletzt Philosophie, — in denen das geistige Leben des Menschen sich entfaltet; und ihr wesentliches und am stärksten hervortretendes Merkmal ist die reine Imagination. Aber „identisch mit der Kunst“[12]) ist das Spiel, so daß Kunst und Imagination genau so als Spiel bestimmt werden können, oder auch als Schönheit; denn „das Schöne ist nicht mehr und nicht weniger als das bildlich Vorgestellte“[13]).

Trotz einiger durchsichtiger sinnleerer Tautologien und trotz einem vorsätzlichen Hinwegsehen über die Anfangsgründe der Psychologie, ist Collingwoods Werk doch ein Mahnruf zur rechten Zeit, eine Erinnerung an die Tatsache, daß die Ästhetik vom Standpunkt der systematischen Philosophie aus nur das Bruchstück eines viel umfassenderen Wissensbereichs ist, in dem sie ihren festen Platz hat, wie alle anderen philosophischen Einzelgebiete.

In einem kurzen Essay von etwa hundertfünfzehn Seiten über die Kunsttheorie im besondern und die ästhetische Erfahrung im allgemeinen schreibt Lascelles Abercrombie[14]), Professor für englische Literatur an der Universität London, der Ästhetik das gesamte Gebiet der unmittelbaren Erfahrung zu, das heißt des Bewußtseins auf der Ebene des Vorstellens; er schließt aus ihrem Spielraum lediglich die höheren Funktionen des ökonomischen, ethischen, und logischen Urteils und die Vorgänge des schlußfolgernden und begrifflichen Denkens aus[15]). Das künstlerische Schaffen ist nur der spontane „Ausdruck der ästhetischen Erfahrung“[16]), eine Ausdruckshandlung, die keinem über sie selbst hinausführenden Ziel dient, weder einem theoretischen noch einem praktischen, und die dem gleichgestimmten Sterblichen den Geist des schöpferischen Künstlers kundtut in lockender Gestaltung.

Wenn Abercrombie so den Ausdruck „Ästhetik“ über das Gesamtgebiet der sinnlichen Erfahrung ausdehnt, so verwendet er ihn offenbar

---

[9]) Speculum Mentis, 1924. — Outlines of a Philosophy of Art, 1925.
[10]) Outlines of a Philosophy of Art, S. 3, 19.
[11]) Speculum Mentis, S. 61.
[12]) Speculum Mentis, S. 107.
[13]) Outlines of a Philosophy of Art, S. 19.
[14]) Towards a Theory of Art, 1926.
[15]) Ebenda S. 9—30.
[16]) Ebenda S. 44.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0164
gefördert durch die DFG

mehr im etymologischen als im philosophischen Sinne. Denn philosophisch gebraucht ist „ästhetische Erfahrung“ eher ein Teilhaber am Vorstellungsbereich, als von gleicher Erstreckung wie dieser. Und seine Beschreibung der Kunst besitzt ihren Wert vorwiegend in der Betonung der Wechselbeziehung zwischen Künstler und Kunstgenießendem, und in der Hervorhebung der notwendigen Annahme von verschiedenen formalen Eigenschaften, nicht etwa in der Vermengung der Kunst mit allem, was man „ausdrückt“ ohne tieferliegende Beweggründe und weiterreichende Ziele.

Das lange Buch von L. A. Reid[17]), dem Professor für Philosophie am Armstrong College, ist weniger eine sorgsam ausgearbeitete Behandlung des Gegenstandes, als eine Reihe von Essays, die von einem psychologisch-philosophischen Gesichtskreis her eine Anzahl ästhetischer und philosophischer Sonderfragen erörtern: das Wesen des ästhetischen Ausdrucks, der Naturschönheit, des Kunstwerks, die Beziehung des künstlerischen Wertes zu den übrigen Werten, die Arten oder Kategorien der Schönheit, usw. Schönheit im weiteren Sinne wird von ihm bestimmt als „vollkommenes Ausdrucksvermögen“[18]), oder als „die Fähigkeit zu befriedigendem, erschöpfendem, selbstgenügsamem Ausdruck im ästhetischen Gegenstand“[19]). Wie man aus den zahlreichen angeführten Beispielen schließen muß, ist das, was das Objekt tatsächlich ausdrückt, für den Kunstaufnehmenden mit dem besonderen Gepräge einer Gemütsbewegung versehen. In einer anregenden Erörterung der Funktion assoziativer Vorgänge beim erfahrungsgemäßen Verlauf der Kunstbetrachtung[20]) behauptet der Verfasser, daß Farb- und Tonempfindungen und einfachste Formen die menschlichen Gemütsbewegungen — wie Freude oder Schmerz — „unmittelbar“ zum Ausdruck bringen, während zusammengesetzte Kunstwerke der Regel nach eine entsprechende Gemütsbewegung erst wachrufen auf Grund ehemaliger Assoziationen, die unwillkürlich „verschmolzen“ sind mit dem Vorstellungsbild des Gegenstandes. Die gewöhnliche Ideenassoziation ist nach den anerkannten psychologischen Gesetzen vollkommen neutral, in den gewöhnlichen „Verschmelzungsassoziationen“ dagegen werden den stofflichen Dingen bloße Sinnesqualitäten, wie Kälte und Schärfe, zuerkannt, und nicht gefühlserregende ästhetische Qualitäten.

Das genannte Werk betrachtet in klarer, fein abgewogener Weise und nicht ohne psychologischen Scharfsinn verschiedene wichtige Probleme, die dem Ästhetiker viel zu denken geben. Aber es leidet doch unter

---

17) A Study in Aesthetics, 1931.
18) Ebenda, Fußnote zu S. 31.
19) Ebenda, S. 128.
20) Ebenda, S. 65—115.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0165
gefördert durch die DFG

einem gewissen „Inselgeist“, einer Beschränkung auf englische Verhältnisse. Das tritt deutlich zutage in dem Umstande, daß nur ein einziger nichtenglischer Schriftsteller, Croce, nach den Quellen erwähnt wird. Der Verfasser hätte die psychologische und die objektzugewandte Seite des Problems viel tiefer erschöpfen können, wenn er mit den Arbeiten zeitgenössischer Vertreter der Ästhetik und Kunstwissenschaft, vor allem in Deutschland, vertraut wäre. In seinem ängstlichen Bemühen, das emotionale Ausdrucksvermögen ästhetischer Objekte besonders zu unterstreichen, unterschätzt er vielleicht die Bedeutung der Form, und verweilt viel zu lange bei den psychologischen Vorgängen des Kunstschaffens und der Kunstaufnahme, ohne die materielle Struktur der Künste entsprechend zu berücksichtigen.

Samuel Alexander[21]), der neben A. N. Whitehead und Bertrand Russell führend ist in der zeitgenössischen englischen Philosophie, und der allein von den dreien ein vollständiges System entwickelt hat — in Richtung der deutschen Philosophie —, verhalf auch dem Formalismus in der Ästhetik wieder zu seinem Recht. Er sammelt in seinem eben erschienenen Buch „Beauty and other Forms of Value“ alle die verstreuten Aufsätze zu ästhetischen Problemen, die er früher veröffentlichte, und bereichert sie um ein funkelnagelneues Kapitel über „The Objectivity of Beauty“.

Er behauptet, daß wir „schön“ im weitesten Sinne nur die Dinge nennen, die „dem konstruktiven Bedürfnis“ Genüge tun, „wenn es sich von praktischer Betätigung abwendet und der bloßen Betrachtung zukehrt“[22]). Dieses der Kunst eigentümliche Bedürfnis — es spielt für sie dieselbe Rolle wie der Wissensdrang für die Wissenschaft und der Herdentrieb für die Sittlichkeit — wächst heraus aus einem allgemeinen Konstruktionsbedürfnis, einer angeborenen Tendenz, die bereits Besitztum des Menschen war, ehe sie sich zu einem rein kontemplativen Vermögen entwickelte. Der Bautrieb der niederen Tiere, wie Vögel und Bienen, schafft blind. Denn diese Lebewesen sind sich der Ausführung eines bestimmten Vorsatzes nicht bewußt. Beim Menschen bleibt der Konstruktionstrieb in Handwerk und Gewerbe aufs Praktische gerichtet, ist aber zweckgeleitet. In der Kunst erst wird er frei von praktischen Zwecken; hier dient er nicht mehr der Befriedigung von Lebensbedürf-

---

[21]) Space, Time and Deity, Band II, S. 287—314, 1927. — Beauty and other Forms of Value, 1933.

[22]) Beauty and other Forms of Value, S. 35. — Eine ähnliche Ansicht, die allerdings die objektive Seite der Sache stärker betont als die psychologische, vertritt Professor Laird. Er betrachtet die Kunst als eine besondere Technik, wie Kochen oder Schuhmachen. Der Unterschied besteht nur in den anderen Mitteln, deren sich die einzelnen Künste bedienen. The Idea of Value, S. 149.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0166
gefördert durch die DFG

nissen, sondern wird um seiner selbst willen geübt[23]). Und wenn auch ästhetischer Genuß nur der „blasse Schatten" des künstlerischen Schaffens[24]) ist, so wird doch hier wie dort durch die Freude am Schönen auch dem konstruktiven Trieb Genüge getan.

Die besonderen Merkmale, die wir den schönen Gegenständen in Kunst und Natur zuschreiben, sind die folgenden: 1. Interesselosigkeit, denn der Gegenstand gefällt allen Individuen mit ästhetischer Empfänglichkeit, losgelöst von jeder praktischen Beziehung; 2. Illusion; Künstler nämlich und Kunstbetrachter schreiben dem unbeseelten Stoffe geistige Eigenschaften zu; 3. sinnvolle Form, das heißt das Subjekt in der darstellenden Kunst, oder in der abstrakten Kunst die Form selbst; 4. Einheit in der Mannigfaltigkeit, die die getrennten Teile eines vollendeten Werks durchdringt und es zu einem organischen Ganzen macht, und endlich 5. eine Tendenz zur Offenbarung des Besonderen oder besser Individuellen, nicht, wie in der Wissenschaft, die Beschäftigung mit dem allgemeinen begrifflichen Gedanken[25]).

Die Vielfältigkeit des Materials, dessen die Künstler sich bedienen, liefert den Erklärungsgrund für Ursprung und Unterscheidung der einzelnen Künste[26]). Wenden wir uns der Betrachtung der schönen Künste zu, so erweist sich als ihr hervortretender Zug die Darstellung der Einheit in der Vielfalt[27])! Die Musik z. B., die höchste der Künste, weil sie am freiesten ist von repräsentativen und funktionellen Beimischungen, ist in ihrer Reinheit „eine Arabeske von Tönen"[28]), wie Hanslick trotz Wagner und Kant behauptete. Alle gefühlsmäßigen und bildhaften Anklänge, die in ihr liegen mögen, besitzen für den wirklich musikalischen Zuhörer eine völlig untergeordnete Bedeutung.

Schönheit ist ein Wert, wie das Wahre und das Gute, nicht eine Eigenschaft. Aber man könnte sie doch mit dem Worte Bosanquets eine „tertiäre Qualität" nennen; denn wenn sie auch weder eine primäre noch eine sekundäre Qualität an materiellen Objekten ist, wie Farbe und Gestalt, so setzt sie doch notwendigerweise eine besondere Struktur des schönen Dinges voraus. Und echte ästhetische Erfahrung entsteht aus einer Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem wahrnehmenden Verstand und der besonderen materiellen Form, die er erfaßt. „Die Schönheit[29]) eines schönen Dinges ist nicht eine Eigenschaft dieses

---

[23]) Art and Instinct, 1927.
[24]) Beauty and other Forms of Value, S. 30.
[25]) Ebenda S. 35—52. — Space, Time, and Deity, S. 287—291.
[26]) Beauty and other Forms of Value, S. 75.
[27]) Ebenda S. 84—125.
[28]) Ebenda S. 116.
[29]) Ebenda S. 172—187. — Auch Space, Time and Deity, vol. 2, S. 236—246.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0167
gefördert durch die DFG

Dinges, sondern ist das ihm eigene Vermögen, durch seine stoffliche Gestalt ein bestimmtes Verlangen des Geistes zu befriedigen." Daraus folgt, daß unsre Geschmacksurteile nicht willkürliche persönliche Launen ausdrücken, die vor einem höheren Gerichtshof nicht bestehen können; sie sind vielmehr Anzeichen für Übereinstimmung oder Abweichung, gemessen an den fest umgrenzten Maßstäben, die von echten Kunstwerken und zum Kunsturteil wirklich befähigten Individuen abgenommen werden. Normen und Richtlinien sind vorhanden, und die Künstler selbst schreiben die Gesetze und bilden das einzig zuständige Berufungsgericht.

Dieser kurze Umriß zeigt bereits, daß Alexander sehr geschickt alle wichtigeren Probleme der Ästhetik angerührt hat. Aber doch war die Energie, die er auf unsern Gegenstand verwendete, so gering, daß er zu einer erschöpfenden und ins Einzelne gehenden Durchforschung nicht gelangen konnte, weder nach der psychologischen, noch nach der objektzugewandten Seite hin. In seinem Werk behandelt er die ästhetischen Grundsätze gerade so tief, daß er das Schöne in sein eignes philosophische System eingliedern kann.

Man kann zweifelnd fragen, ob ein „uninteressierter Konstruktionstrieb" überhaupt existiert, und, falls er dem menschlichen Geist tatsächlich innewohnt, ob er dann eine so hervorragende Rolle in der Würdigung und Hervorbringung von Schönheit spielt. Unserer Meinung nach gewährt der seelische Mechanismus der künstlerischen Sympathie oder der ästhetischen Einfühlung, gemischt mit einem Streben nach schönen Empfindungen und Formen, ein viel genaueres Bild von beiden Vorgängen. Weiter kann man geltend machen, daß der gemeinsame Irrtum beinahe aller Philosophen, die das Wesen der Schönheit erforschen: eine Neigung, die intellektuelle Seite der ästhetischen Erfahrung zu überschätzen, bei Alexander klar zutage tritt. Mißt er doch den formalen Beziehungen zwischen Kunstwerken und Naturgegenständen die größte Wichtigkeit bei. Wenn diese Ansichten wirklich im Mittelpunkt seiner Lehren stehen, — und das scheint des Verfassers Meinung —, dann werden sie früher oder später unter dem Gewicht der wissenschaftlichen Kritik zusammenbrechen.

Die auf Selbstbeobachtung gestützten psychologischen Theorien treten in zwei Formen auf, als Lehre von der „Synaesthesy", wie sie die Anhänger des Realismus von Cambridge entwickeln, und als Einfühlungstheorie („Empathy"), die in England unter Einflüssen vom Festland entstanden ist. Die Cambridger Philosophenschule hat sich immer etwas zugute gehalten auf ihre Berücksichtigung der nackten Erfahrungstatsachen, und auf ihre unnachgiebige Feindschaft gegen den metaphysischen Idealismus. Sie hat ein paar Logiker und Psychologen her-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0168
gefördert durch die
DFG

vorgebracht[30]), die ihr Scherflein zum besseren Verständnis der ästhetischen Haltung beisteuerten. In ihrem wichtigsten Werk zu unserem Gegenstand, den „Foundations of Aesthetics“ werden etwas kurz, aber scharfsinnig ein paar Haupttypen von ästhetischen Theorien erörtert: die Nachahmungs-, Ausdrucks-, Lust-Lehre usw. Schließlich wird zu ihrer Erklärung eine Hypothese vorgeschlagen, die vor allem Schillers „Briefen über die ästhetische Erziehung der Menschheit“ entstammt: die Lehre von der Synästhesie. Diese Philosophen glauben, daß alle ästhetische Erfahrung hauptsächlich charakterisiert wird durch einen „Gleichgewichtszustand“, durch ein „Gleichgewicht zwischen entgegengesetzten Strebungen“, eine einzigartige seelische Harmonie, in der die angeborenen Triebe nicht im Kampfe miteinander stehen, in der sie auch nicht — wie im täglichen Leben — kräftige Maßnahmen zu ihrer Unterdrückung fordern, sondern wo das ganze Ich kraftvoll und harmonisch in Tätigkeit ist[31]).

Das freimütige Zugeständnis, daß der ästhetischen Haltung eine seelische Harmonie eigentümlich ist, muß zwar als Verdienst anerkannt werden. Aber man dürfte berechtigterweise von so exakten Denkern eine klarere Definition des „Gleichgewichtszustandes“ verlangen. Denn ein Gleichgewicht der Kräfte — ob es sich nun um geistige oder physische handelt — müßte sich durch Zergliederung in seine gegeneinanderstrebenden Elemente auflösen lassen. Und diesen Versuch unternehmen die Cambridger Philosophen überhaupt nicht, im Gegensatz zu Volkelt. Und weiter: wenn auch brüderliche Eintracht zwischen den höheren und niederen Fähigkeiten des menschlichen Geistes ein einzigartiges Kennzeichen für eine ästhetische Erfassung des Objekts sind, so ist diese doch mit dem Hinweis auf irgend eines ihrer Merkmale nicht hinreichend beschrieben. Alle Theorien solcher Art sind hinfällig durch ihre Einseitigkeit.

Die Romanschriftstellerin und Ästhetikerin Violet Paget, die unter dem Pseudonym Vernon Lee[32]) schreibt, ist die Vorkämpferin einer ästhetischen „empathy“ Theorie in England. Ihre Ansichten wandelten sich stark unter dem Einfluß der Gedankengänge von Groos und Lipps. Hatte sie ursprünglich das ästhetische Wohlgefallen zurückgeführt auf die einfachen Muskel- und Organempfindungen, von denen es begleitet

---

[30]) I. A. Richards, C. K. Ogden, C. Wood, The Foundation of Aesthetics, 1925. — I. A. Richards, C. K. Ogden, The Meaning of Meaning, Kap. 7, 1927. — I. A. Richards, Principles of Literary Criticism, 1926.

[31]) The Foundations of Aesthetics, S. 72—91; The Principles of Criticism, S. 251; und: The Meaning of Meaning, S. 156.

[32]) Beauty and Ugliness, and other Studies in Psychological Aesthetics (with C. Anstruther-Thomson), 1912. — The Beautiful, 1913.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0169
gefördert durch die DFG

und oft verstärkt wird[33]), so bekehrte sie sich nun endgültig zu einer Hypothese, in der die nach außen projizierte Gemütsbewegung die Hauptrolle spielt.

Der eigenartige seelische Mechanismus der Einfühlung besteht — so erfahren wir aus einer kürzlich erfolgten Veröffentlichung — in der Projektion von gegenwärtig wirklichen und von erinnerten kinästhetischen Empfindungen in das Objekt, das durch Vorstellung erfaßt wird[34]). Wir sprechen z. B. davon, daß ein Berg „emporsteigt". Dabei „verlegen wir von uns selbst auf die betrachtete Berggestalt nicht bloß den Gedanken an das Emporsteigen, das wirklich in diesem Augenblick durch uns geschehen sollte, sondern die Idee des Emporsteigens als solche, die sich in unserm Geist zusammengefügt hat, lange bevor wir diesen besonderen Berg zu sehen bekamen"[35]). Eine gleichsinnige Erklärung der ästhetischen Einfühlung erscheint in einem Artikel über „das Hauptproblem der Ästhetik". Dort wird die Einfühlung behandelt als „der Beitrag, den unsere eigenen verschiedenen Erlebnisse von Kraft, unsere Bewegungsideen zu den äußeren Gestaltungen liefern"[36]).

In einem weiteren Aufsatz unter dem bezeichnenden Titel „Aesthetic Empathy" hören wir andererseits, dieser Vorgang bedeute tatsächlich, „daß wir Linien nicht bloß Gleichgewicht, Richtung, Geschwindigkeit beilegen, sondern auch Stoß, Widerstandskraft, Spannungsvermögen, Gefühl, Absicht, Charakter"[37]). Und am Schluß ihrer Essays und Aufsätze finden wir die Bemerkung, daß es im wesentlichen „die Übertragung unserer Lebensäußerungen, unserer Bewegung, Strebung, Absicht, unseres Willens und Charakters auf Gebilde von Linien und Tönen ist, was unsere Vorliebe für bestimmte Formen erklärt, und daß dieses Auswählen zwischen sichtbaren und hörbaren Formen die Grundlage für die Kunst bildet"[38]).

Vernon Lees Stellungsnahme zu ihrem Hauptbegriff der „ästhetischen empathy" ist schwankend, zögernd, ja geradezu widerspruchsvoll. Einmal ist sie reine Sensualistin, die unnachgiebig auf der Behauptung beharrt, daß lediglich kinästhetische Empfindungen von uns in das Objekt verlegt werden. Ein anderes Mal gesteht sie bereitwillig zu, zweifellos unter dem Einfluß von Lipps, daß wir ihm auch unsere Stimmungen, Gefühle und Willensregungen beilegen. Wahrscheinlich gehört sie selbst, wie Karl Groos, zu einem ausgesprochen motorischen

---

[33]) Beauty and Ugliness, S. 156—234.
[34]) The Beautiful, S. 61—66.
[35]) The Beautiful, S. 65.
[36]) Beauty and Ugliness, S. 142.
[37]) Ebenda S. 53.
[38]) Ebenda S. 363—364.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0170
gefördert durch die DFG

Vorstellungstyp und neigt daher zur Übertreibung des Anteils, den die Muskelempfindungen gemeinhin an der Erfahrung von Schönheit haben.

Wir gehen nun zu den Werken zweier Experimentalpsychologen über, zu E. Bullough und C. W. Valentine. Bullough[39]) hat in seinen zahlreichen Aufsätzen im British Journal of Psychology interessante Ansichten über Wesen und Ziel der Ästhetik entwickelt, und dazu im Psychologischen Laboratorium in Cambridge das psychologische Sonderproblem der Farbwahrnehmung und -beurteilung enträtselt. Er erinnert uns daran, daß der Hauptgegenstand der Ästhetik genau genommen weder Kunst noch Schönheit, sondern „die ästhetische Erfahrung" in ihrem ganzen Bereich ist. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer gewissenhaften Betrachtung der einzelnen Kräfte, die das ästhetische Bewußtsein im Menschen bilden und bestimmen, des sozialen und individuellen Faktors, des schöpferischen Künstlers und des bloß aufnehmenden Kunstbetrachters, der Anfänge und der Blütezeiten der Kunst. Den Höhepunkt sollte ein Vergleich zwischen den ideellen Werten der Schönheit, des Guten und der Wahrheit in einer vollendeten Kunstphilosophie bilden[40]).

Bei seinen experimentellen Untersuchungen über die Wahrnehmung einfacher Farben und einfacher Farbzusammenstellungen fand er, daß zwar durch das Auftreten einer zweiten Farbe Verwicklungen wie Konsonanz und Dissonanz entstehen, daß aber die ganze Fülle von Reaktionsmöglichkeiten auf einen von vier Wahrnehmungstypen zurückgeführt werden kann: einen „objektiven Typ", der mehr vom Verstand als vom Gefühl bestimmt ist und sich vor allem durch die Reinheit oder Helligkeit einer Farbe anziehen läßt; den „physiologischen Typ", der die vom Objekt im Subjekt hervorgerufenen körperlichen Empfindungen, wie Wärme und Kälte, beschreibt; einen vermischt oder rein auftretenden „assoziativen Typ", der eine Farbe mag oder nicht mag um der Erinnerungen willen, die sie wachruft; endlich einen „Charaktertyp", der unwillkürlich den passenden Farbschattierungen Gemütsstimmungen zuschreibt[41]). Er ordnet dann diese Wahrnehmungstypen nach ihrem ästhetischen Wert. Am niedrigsten auf der Stufenleiter stehen der physiologische und der nicht-vermischte assoziative Typ; sie stellen mehr angenehme, als ausgesprochen ästhetische Bewußtseinszustände dar. Dann folgt die objektive oder intellektuelle Haltung in der Wertreihe. Das eigentliche Gebiet der Ästhetik betreten wir erst bei denen, die ihre Assoziationen unbewußt mit der wahrgenommenen

---

[39]) British Journal of Psychology, Bd. 2, 3, 5 und 10.
[40]) Ebenda Bd. 2, S. 43—56.
[41]) Ebenda Bd. 2, S. 406—463; Bd. 3, S. 406—447.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0171
gefördert durch die DFG

Farbe mischen, oder die Farbe ohne weiteres mit Charakter und Leben begaben.

In einer andern fesselnden Studie wird die „seelische Distanz" als ein wesentliches und unterscheidendes Merkmal der ästhetischen Haltung vorgeschlagen, eine Distanz, die weder räumlich noch zeitlich ist. Sie ist vielmehr eine Trennung innerhalb des betrachtenden Geistes zwischen dem Selbst und seinen natürlichen Affektionen, tritt unversehens auf als „ein Herausrücken des Objekts aus jeder Verbindung mit unsern praktischen Bedürfnissen und Zwecken", und weicht deshalb vollkommen ab von der üblichen Weise, die Außenwelt zu betrachten. Auf diese Art können wir das Schöne unterscheiden von dem physisch Angenehmen, dem Nützlichen, dem Trachten nach ethischen oder wissenschaftlichen Werten. Das Objekt ist zum Selbstzweck geworden und dient nicht mehr als bloßes Mittel für die Befriedigung unserer praktischen Regungen oder ideellen Wünsche[42]).

Das Ergebnis, zu dem C. W. Valentine gelangt, kommt dem seines Kollegen E. Bullough sehr nahe trotz einer Erweiterung des Forschungsgebiets. Als Untersuchungsgegenstände dienen ihm nämlich nicht nur Einzelfarben und Farbzusammenstellungen, sondern auch zusammengesetzte Kunstwerke und einfache lineare Formen. Die vielfältigen psychologischen Reaktionsweisen führt auch er auf einen von vier „Wahrnehmungstypen" zurück, — den echt künstlerischen „Charaktertyp", der aus Farben Freude und Traurigkeit heraussieht; den kühlen „objektiven Typ", der sich von Eigenschaften wie Reinheit oder harmonischer Aneinanderfügung gefangen nehmen läßt; den willkürlich verfahrenden „assoziativen Typ", und endlich einen „subjektiven Typ", den die eigenen Empfindungen mehr beschäftigen als die Natur des äußeren Gegenstandes[43]). Er glaubt, daß man auf Farben unmittelbar physiologisch reagiert, unabhängig von Assoziationen; als Beweis führt er die Reaktionen von Kindern und von Blindgeborenen an, die plötzlich sehend wurden[44]). Das Lustgefühl, das durch Symmetrie, Gleichgewicht, regelmäßige Formen und ihre wohlgefällige Anordnung wachgerufen wird, erklärt sich daraus, daß von ihnen Einheitlichkeit und Geschlossenheit des wahrgenommenen Objekts bewirkt und die Erregung der Aufmerksamkeit erleichtert wird[45]).

Diese beiden Schriftsteller verfahren zwar nach experimenteller Methode, heißt es; und doch ist ein großer Teil ihrer Arbeiten in Wirk-

---

[42]) British Journal of Psychology, Bd. 5, S. 87—118.

[43]) C. W. Valentine, An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty, 1912, S. 28—33 und S. 81—87.

[44]) Ebenda S. 12 und 13.

[45]) Ebenda S. 51, 52.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0172
gefördert durch die DFG

lichkeit auf Selbstbeobachtung gegründet. Denn sie verzeichnen nicht nur unmittelbare psychologische oder organische Reaktionen auf ästhetische Phänomene. Vielmehr verlassen sie sich größtenteils auf die Begründungen, die die Versuchspersonen selbst für ihren individuellen Geschmack vorbringen. Ihr Werk ist in erster Linie ein interessanter Beitrag zur Psychologie des Wahrnehmungsvorgangs; aber ein paar wertvolle Seitenblicke fallen auf das ästhetische Wohlgefallen an einfachen Farben und Formen. Valentine veranstaltete außerdem eine echte experimentelle Untersuchung über die Farbwahl bei Kindern. Diese beiden Gebiete sind die einzigen, in denen eine experimentelle Methode Erfolg verheißt. Wir müssen daher von den Ergebnissen der Versuche an ganzen Kunstwerken absehen.

W. T. Stace[46]), in England gut bekannt als Historiker der griechischen Philosophie und verspäteter Hegelianer, paßt den Rationalismus dieses großen Metaphysikers den Erfordernissen einer modernen Weltanschauung an, indem er die Deduktion aus allgemeinen apriorischen Prinzipien ersetzt durch eine empirisch-psychologische Hypothese.

„Schönheit", so sagt er uns in einer Definition, die für Kunst und Natur gilt, „ist die Verschmelzung eines intellektuellen Inhalts, der aus empirischen nicht-sinnlichen Begriffen besteht, mit einem sinnlichen Bereich, und zwar so, daß der intellektuelle Inhalt und das Sinnesgebiet voneinander nicht unterscheidbar sind; auf dieser Grundlage kann sich dann eine Seite der Wirklichkeit offenbaren"[47]). Das „Sinnesgebiet" in dieser Definition entspricht dem „Sinneskörper" im Idealismus, der „intellektuelle Inhalt" deckt sich mit der „geistigen Bedeutung" dort. Da nun alle Wissenschaft und alle Philosophie es ausschließlich mit Begriffen zu tun haben, so liegt im sinnlichen Charakter des Schönen ein wesentlicher Unterschied zwischen der Kunst auf der einen, Wissenschaft und Philosophie auf der andern Seite[48]). Die Ableitung der allgemeinen Begriffe, die in Verbindung mit sinnlicher Wahrnehmung auftreten — wie Entwicklung, Fortschritt, Gutes — aus der tatsächlichen Erfahrung unterscheidet sie sogleich vom metaphysischen Begriff des Absoluten, wie von den leeren apriorischen Kategorien der Erkenntnis. Ihr nicht-sinnlicher Charakter trennt sie von dem individuellen Vorstellungsbild auf dem gewöhnlichen Niveau der Sinneswahrnehmung; und ihre vollkommene Verschmelzung mit einem Sinnesgebiet zieht die Grenze zwischen wahrer Kunst und dem erklügelten Symbolismus der Allegorie[49]).

---

[46]) The Meaning of Beauty, 1929.
[47]) The Meaning of Beauty, S. 43.
[48]) Ebenda S. 9—18.
[49]) Ebenda S. 67—83.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0173
gefördert durch die DFG

Es folgt daraus, daß das Häßliche, etwa eine Darstellung des sittlich Bösen, in Wirklichkeit eine Abart des Schönen ist, und daß den eigentlichen Gegensatz zum Schönen nicht das Häßliche, sondern das Nicht-Schöne oder ästhetisch Indifferente bildet; ferner daß die ästhetischen Urteile allgemeine Gültigkeit besitzen, denn sie werden bestimmt durch Subsumption des Sonderfalles unter einen wahren Begriff; das heißt unter einen Begriff, der eine besondere Seite des Wirklichen offenbart[50]). Schönheit ist teils objektiv, teils subjektiv. Erfolgt doch die Verschmelzung zwischen Wahrnehmung und allgemeiner Idee innerhalb des menschlichen Geistes, aber gleichzeitig bedingt durch die physikalischen Eigenschaften der äußeren Objekte[51]).

Als rechtzeitige Gegenwirkung gegen den Irrationalismus der Philosophie Bergsons und der ästhetischen Lehren Croces, und als Verteidigung des rein erkenntnismäßigen Faktors, der die größten Leistungen abendländischer und vor allem orientalischer Künstler getragen hat, ist das Buch von Stace ein bleibender Beitrag zur Herausgestaltung einer vollendeten Ästhetik. Aber ein engherziger Rationalismus ist in der Philosophie des Schönen noch weniger angebracht als auf allen übrigen Gebieten philosophischen Denkens, und es braucht schon einen so umfassenden Denker wie Volkelt, um das rationale Element innerhalb der Kunst genau abzuschätzen, ohne ungebührliche Übertreibung oder unerlaubte Vernachlässigung.

Auch hierzulande ist bereits der Keim zu einer soziologischen Theorie vorhanden, doch bei weitem nicht so stark entwickelt wie in Frankreich. Die ästhetischen Untersuchungen von Sir Hubert Llewellyn Smith[52]), Vorsitzenden des Britischen Institutes für Kunstgewerbe, sind im Grunde soziologischer Art. Er verfolgt den tiefdringenden Einfluß der äußeren Mächte von Wirtschaft und Politik auf die Entwicklung der Kunst als Ganzes, wobei er die Herausbildung der angewandten Kunst besonders beachtet.

Ein Gegenstand des Kunstgewerbes kann definiert werden als ein Produkt menschlicher Arbeit, das einem einheitlichen Plan entspringt und eine nützliche Aufgabe erfüllt durch Mittel, die seinem Zweck und der Herstellungsart gut angepaßt sind, und das außerdem die Eigenschaft der Schönheit besitzt[53]). „Kunstwert", so grundverschieden vom Marktwert, dieser Begriff umschließt also nicht nur Schönheit der Farbe, des Gebildes, der Form, und harmonische Einheitlichkeit der

---

[50]) The Meaning of Beauty, S. 205—226.

[51]) Ebenda S. 129—133.

[52]) The Economic Laws of Art Production, 1924. — The Place of Economy in Art, 1929.

[53]) The Economic Laws of Art Production, S. 25.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0174
gefördert durch die DFG

Zweckbestimmung, sondern auch Angepaßtheit an die praktische Verwendung, die der Gegenstand finden soll, und unbedingten Gehorsam gegen die Schranken, die das Rohmaterial und die sonstigen Bedingungen der technischen Herstellung ihm auferlegen.

Wirtschaftlicher Druck kann spürbar werden im Gepräge einer nationalen Religion oder der künstlerischen Kultur eines fremden Volkes, wie in der Handhabung einer überlieferten künstlerischen Technik. Aber die im eigentlichen und im engeren Sinne ökonomische Produktionsbedingung in den Zweckkünsten ruht in der Anpassung der Herstellungskosten — in Gestalt von menschlicher Arbeitskraft und Rohstoffen — an die Gewichtigkeit, die Würde, den Adel des Zweckes, dem das Werk dienen soll, und auch an den Grad der Wohlhabenheit und realen Kaufkraft der Personen, die es benutzen wollen. Darin liegt die „ökonomische Tauglichkeit“ solcher Kunstwerke[54]).

In seiner Geschichte der neueren soziologischen Ästhetik in England und Frankreich behauptet H. A. Needham[55]), daß der Gesamtgegenstand drei verschiedene und doch einander ergänzende Teile umfaßt. Der erste, der abstrakte oder metaphysische, müht sich, das Wesen des Schönen zu ergründen; der zweite, psychologische, hat die bescheidenere Absicht, die Wirkung der Schönheit auf die menschliche Seele zu beschreiben; der dritte soziologische wünscht eine Festlegung des Platzes, den die Schönheit im menschlichen Leben einnimmt, und erstrebt eine Erkenntnis der Rolle, die sie im Dasein des Menschen als eines zur Gemeinschaft bestimmten Wesens gespielt hat. Die ungeheuren Schwierigkeiten, denen die beiden ersten Aufgaben begegnen, überlassen der soziologischen Ästhetik den Ehrenplatz in diesem Zweig der Philosophie[56]).

Sir H. L. Smith hat in England den Weg für eine Soziologenschule auf dem Gebiet der Ästhetik freigemacht durch seine bedeutungsvolle und selbständige Erforschung eines rein wirtschaftlichen Faktors, der „ökonomischen Tauglichkeit“; er ist für die Produktion in den Kleinkünsten von höchster Wichtigkeit. H. A. Needham überschätzt zwar unserer Ansicht nach die soziologische Seite der Ästhetik ganz beträchtlich; aber er hat doch eine gründliche und umfassende Darstellung von der Entwicklung der Soziologie bis zum Ende des letzten Jahrhunderts gegeben. Sie ist im gegenwärtigen Jahrhundert, vor allem in Frankreich, mit solchen Riesenschritten vorangekommen, daß dieser geschichtliche

---

[54]) The Economic Laws of Art Production, S. 133. — The Place of Economy in Art, S. 6 und 7.

[55]) Le développement de l'Esthétique Sociologique en France et en Angleterre au XIXième siècle. Introduction, S. 2—3.

[56]) Ebenda S. 2 und 3.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0175
gefördert durch die DFG

Überblick noch wertvoller wäre, hätte Smith ihn bis zur Gegenwart fortgeführt.

Vielleicht darf der Verfasser erwähnen, daß er selbst im Jahre 1933 ein Werk veröffentlichte[57]), das aus zwei fast gleichen Teilen besteht. Der erste gibt einen historischen Überblick und will damit Bosanquets „History of Aesthetics" vervollständigen. Der zweite enthält kritische Bemerkungen zu älteren Theorien, und eine Skizzierung der persönlichen Ansichten des Verfassers.

II.

Von den allgemeinen Lehren über das Wesen der Kunst und der Schönheit wenden wir uns nun zu einer mehr ins Einzelne gehenden Untersuchung der schönen Künste und der angewandten Kunst, und zu einer Betrachtung der ersten Regungen künstlerischen Geistes in den Vorvätern des Menschen von heute. Wir beginnen mit einem Überblick über Malerei und Skulptur, gehen von da über zur Architektur, von der Architektur zur Musik, und von der Musik zur Dichtkunst im allgemeinen, und zu den hervorragenden Dichtungsarten.

Das Meisterwerk von G. Baldwin Brown[58]) — seit fünfzig Jahren Professor der schönen Künste an der Universität Edinburg — ist in England noch unübertroffen wegen seiner bewundernswerten Einsicht in das Wesen der raumgestaltenden Kunst. Glänzend ist vor allem seine Behandlung der Malerei. Das Werk beschäftigt sich, zusammenfassend und doch unter Berücksichtigung vieler Einzelheiten, mit den formschaffenden Künsten: Malerei, Skulptur und Architektur. Die dekorative Kunst und das Kunstgewerbe sind schon durch die Definition ausgeschlossen. Der Verfasser wollte weder eine Kunstgeschichte noch ein technisches Handbuch schreiben. Er beginnt vielmehr mit einer Vertiefung in die Haupttatsachen und die Gesetze künstlerischen Schaffens[59]).

Der wahre Unterschied zwischen den echten Werken plastischer Kunst und dem Spiel oder der Kunst des Tieres liegt in dem Gesetz der „Ordnung", von dem jene beherrscht werden; „diese Leitidee umschließt Äußerungsformen des Gesetzes wie Rhythmus, Maß, Proportion, und alle künstlerischen Anordnungsweisen, die man zusammenfassend als Komposition bezeichnen kann"[60]). Wenn der instinktive Ausdruck einer Gemütsbewegung, eines Triebes, einer Sehnsucht diesem rationalen Grundsatz unterworfen und in die Form der Vernunft gegossen wird, ist die Kunst geboren. Daß harmonische Formen in uns den Eindruck

---

[57]) A Critical History of Modern Aesthetics, 1933.
[58]) The Fine Arts, 4. Aufl., 1916.
[59]) Ebenda S. 23.
[60]) Ebenda S. 42, 62—63, 152.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0176
gefördert durch die DFG

der Schönheit wachrufen können und auch tatsächlich wachrufen, ist nun aber keineswegs die einzige anerkannte Wirkung der plastischen Kunst, und ihre Sendung für die zivilisierte Menschheit erfüllt sich damit noch nicht. „Kunstwerke setzen uns in Entzücken aus zwei Gründen, weil sie schön sind und weil sie sinnvoll sind.“ In diese zweite Quelle der Befriedigung: daß die Kunstgegenstände Sinnträger sind, strömen die funktionellen oder repräsentativen Werte ein, die wir ihnen aus eigenem Erleben, durch Assoziation mit unserer früheren Erfahrung, spenden[61]).

Der Architekt nutzt in der Ausübung seiner Kunst die Linie, das Halbdunkel, die Oberflächengestaltung aus. Sein erstes und wesentliches Anliegen jedoch ist die Herausformung und Anordnung von „Massen“ im Raum[62]). Der Bildhauer kann zur Erreichung seines Ziels zu ähnlichen Methoden greifen. Aber er schafft — im Unterschied von den verwandten bildenden Künsten — Naturformen, wie den menschlichen Körper und die Leiber der höheren Tiere, die er nicht flach, sondern dreidimensional wiedergibt[63]). Der Maler hingegen ist in erster Reihe an der Oberflächenerscheinung der Dinge interessiert, nicht an ihrer Form, Farbe, Verknüpfung, Bewegung, nicht an der Verteilung von Licht und Schatten im einzelnen betrachtet; vielmehr an dem Ineinander aller dieser Eigenschaften, das unseren Gesichtseindruck hervorbringt[64]).

Roger Fry[65]), der gelehrteste und kunstempfänglichste unserer heutigen Kunstkritiker, ist vor allem Historiker der schönen Künste und ausübender Kritiker. Doch stehen in seinen Schriften zwei kurze Essays, „An Essay in Aesthetics“ und „Some Questions in Aesthetics“, die eine ausgeglichene, weitspannende Auffassung vom Wesen der bildenden Künste durchblicken lassen. Bei unverhüllter Vorliebe für reine Formen in zwei oder drei Dimensionen glaubt er doch, daß eine Versöhnung stattfinden sollte zwischen den Anhängern einer „beseelten Raumgestaltung“, die der Darstellung von menschlichen Handlungen in der Kunst zugeneigt sind, und zwischen den Vertretern der entgegengesetzten Theorie in der nachimpressionistischen Schule; diese behaupten, daß es nur auf eine richtige Verteilung von Linien und Maßen ankommt. Dabei vergessen sie anscheinend eins: daß eine Spielart der graphischen Kunst, die Karikatur, nur als Ausdruck eines seelischen Inhalts denk-

---

61) Ebenda S. 205 und 218.

62) The Fine Arts, S. 166 und 270.

63) Ebenda S. 166.

64) Ebenda S. 182.

65) Vision and Design, 1920. — Transformations, 1926. — The Arts of Painting and Sculpture, 1932.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0177
gefördert durch die DFG

bar ist[66]). Fry ergänzt diese interessante Ansicht, daß Formenschönheit und Ausdrucksschönheit in der Sehkunst von gleichwertiger Bedeutung sind, durch einen Hinblick auf den sozialen Faktor im Kunstschaffen — wie er z. B. hervortritt, wenn der Künstler dazu benutzt wird, die soziale Überlegenheit oder geschäftliche Tüchtigkeit seines Brotgebers rühmlichst hervorzuheben[67]). Weiter betont er besonders das Gelöstsein und den kontemplativen Charakter der „künstlerischen Vision"; durch beides unterscheidet sie sich nachdrücklich von „praktischer" Vision und vom Schauen aus „Wissensdrang"[68]).

Bernard Berenson[69]), unsere Autorität auf dem Gebiete der Renaissance-Malerei in Italien, hat einen fesselnden Beitrag geliefert zum Verständnis des Anteils der Sinnesempfindung bei der Würdigung plastischer Kunst. Der wesentliche Zug der Gestaltkünste, die ihr Apogäum in der griechischen Skulptur erreichten, ist nach ihm die Übermittlung des Eindrucks von „Berührungswerten" und „Bewegung". Unser Vorstellungsvermögen für die Erlebnisse des Tastens und Greifens muß angeregt werden durch die Oberfläche und den Umriß von Gegenständen, die in Ruhe dargestellt sind; unser Vorstellungsvermögen für Bewegung braucht den Anreiz durch bewegte Dinge. Deshalb sind das die besten Gemälde, die im Betrachter lebhafte Vorstellungsbilder von Glätte, Rauheit, Weichheit, Härte und Druck wecken, und von Muskelanspannung und -erschlaffung in den verschiedenen Teilen des Körpers. Unser ästhetisches Wohlgefallen an den gestaltenden Künsten ist nach Meinung von Berenson ganz und gar das Ergebnis einer solchen Darstellung von Berührungs- und Bewegungsempfindungen. „Berührungs- und Bewegungswerte sind also die wesentlichen Eigenschaften von Werken der Gestaltkunst, und keine Malerei von Gestalten ist wirklich — besitzt Eigenwert unabhängig von der Geschichte, die sie zu erzählen hat, und von dem Ideal, das sie verkörpert —, wenn sie nicht die Idee von Tast- und Bewegungsempfindungen hervorruft"[70]).

Ein anderer namhafter Kritiker, Clive Bell[71]), macht in seinem einzigen theoretischen Werk „Art" den Versuch, die Sehkünste aus rein formalen Bedingungen zu erklären. In ihnen sieht er die Triebkraft für „sinnvolle Form"[72]). In seinem ersten Buche schreibt er: „Welche ge-

---

[66]) Transformations, S. 34—43.

[67]) The Arts of Painting and Sculpture, S. 7—21.

[68]) Vision and Design, S. 47—54.

[69]) The Italian Painters of the Renaissance, 1930.

[70]) The Italian Painters of the Renaissance, 1930, S. 194.

[71]) Art, 1913. — Since Cézanne, 1922. — Landmarks of 19th Century Painting, 1927.

[72]) Art, S. 3—37. — Since Cézanne, S. 37, S. 40—44 und S. 156. — Landmarks in 19th Century Paintings, S. 17.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0178
gefördert durch die DFG

meinsame Eigenschaft besitzen Hagia Sophia und die Fenster der Kathedrale von Chartres, die mexikanische Skulptur, eine persische Schale, chinesische Teppiche, Giottos Fresken in Padua, und die Meisterwerke von Poussin, Piero della Francesca und Cézanne? Nur eine Antwort ist möglich — sinnvolle Form. In jedem dieser Werke erregt eine besondere Art der Linienverbindung und Farbzusammenstellung unser ästhetisches Gefühl. Diese Beziehungen und Verknüpfungen von Linien und Farben, diese im ästhetischen Sinne bewegenden Formen nenne ich „sinnvolle Form"; und „sinnvolle Form" ist die einzige Eigenschaft, die allen Werken der Sehkunst gemeinsam ist"[73]). Den Hintergrund für diesen schroffen Formalismus, der dem darstellerischen Faktor schlechthin jeden eigentlichen Wert abspricht, bildet eine sehr verlockende metaphysische Hypothese. Denn die innere Bewegtheit, die den wahren, uneigennützigen Künstler inspiriert, wird geweckt durch Berührung mit der Wirklichkeit, durch die Gegenstände, wie sie in sich selbst und fern von jedem menschlichen Interesse sind. Dies gesteigerte Gefühl will der Künstler in sichtbaren Gestalten und Formen kundtun[74]). Bells mathematische Theorie enthält also ein mystisches Element. Man könnte den Einwand erheben, daß Clive Bell keinerlei Versuch gemacht hat, seine „sinnvollen Formen" zu klassifizieren, oder sie durch irgendein äußeres Zeichen zu unterscheiden von den Formen, die ohne Sinn oder ästhetisch abstoßend sind. Weiter, daß sein Widerstand gegen das Darstellen von dramatischen Handlungen nicht wissenschaftlich begründet, sondern rein willkürlich ist. Immerhin bleiben seine Ansichten typisch für die Reaktion — eine Haltung, die er mit vielen modernen Malern teilt — gegen die Unterordnung der berechtigten Ansprüche von Komposition und Plan unter die Forderungen der bloßen Farbe, wie manche Impressionisten sie übten. Er ist der Sprecher für eine bestimmte Schule von bildenden Künstlern, die heute in England schaffen.

Der Kunstprofessor an der Universität Edinburg, Herbert Read[75]), definiert in einem kurzen Aufsatz über Malerei und Skulptur die Kunst im weiteren Sinne als „einen Versuch, wohlgefällige Formen zu schaffen". „Solche Formen", so fügt er hinzu, „befriedigen unsern Schönheitssinn; und der Schönheitssinn wird befriedigt, wenn wir in unsern Sinneswahrnehmungen eine Einheitlichkeit oder Harmonie von formalen Beziehungen wohlgefällig bemerken"[76]). Es gibt zwei Hauptarten künstlerischer Formen, „organische" und „abstrakte", je nachdem der naturalistische oder der darstellerische Faktor den geometrischen Entwurf

---

[73]) Art, S. 8.
[74]) Art, S. 49—71.
[75]) The Meaning of Art, 1931. — Form in Modern Poetry, 1932.
[76]) The Meaning of Art, S. 2.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0179
gefördert durch die DFG

überdeckt, oder umgekehrt[77]). Im Anschluß an Worringer unterscheidet Read sorgfältig zwischen Kunst im allgemeinen und dem engeren Begriff der Schönheit, zu dem genau genommen nur der besondere Kunsttyp gehört, der im klassischen Altertum entstand und in der Renaissance wieder auflebte[78]).

Sir R. Blomfield[79]), ein hervorragender Architekt und Verfasser zahlreicher Werke über Zweckbauten aller Art, öffentliche Gebäude und Wohnbauten, legt in seinen Vorlesungen für Architekturstudenten an der Royal Academy besonderes Gewicht auf ein paar hervortretende Züge dieser „Königin der Künste". Im Gegensatz zu ihren Schwesterkünsten, Malerei und Skulptur, ist die Architektur in keinem Sinne Nachahmung oder Darstellung von Naturgegenständen. Und die Architekten, die im 17. und 18. Jahrhundert künstliche Grotten entwarfen und mit künstlichen Felsblöcken und künstlichen Tropfsteingebilden ausstatteten, haben die Nachahmungstheorie bereits ad absurdum geführt. Zweitens ist der Architekt nicht frei in der Wahl und Behandlungsart seines Gegenstandes, wie die Vertreter der verwandten bildenden Künste. Er wird vielmehr in seinem künstlerischen Streben eingeengt durch Bedingungen, die ihm von außen her unentrinnbar auferlegt sind: Lage und Beschaffenheit des Geländes, Baustoff, Zweck des Gebäudes. Will er mehr sein als ein bloßer Konstrukteur, so muß er eine „einheitliche Wirkung" schaffen, und zeigen, daß jeder Teil seines vollendeten Entwurfs bis zur winzigsten Einzelheit innerlich zu einer „organischen Komposition"[80]) gehört.

Der Professor für Architektur an der Universität Liverpool, C. H. Reilly[81]), behandelt in einem Abriß den Gegenstand unvermeidlich mehr historisch als theoretisch. Er geht dabei aus von einer Definition der Schönheit, die in ihr „vor allem die Eigenschaft der Einheitlichkeit"[82]) sieht. Daher die gebieterische Notwendigkeit einer Geschlossenheit des Entwurfs im Plan des Architekten, wie sie in höchster Vollendung bei den Tempeln der Griechen vorhanden ist. Fehlt diese Einheitlichkeit, so bleiben die abstrakten Formen tot für uns. Daneben sprechen verschiedene andere Prinzipien mit. Aber sie sind an Bedeutung dem Grundsatz der Einheitlichkeit und Geschlossenheit untergeordnet. Das Gesetz der „Unterbrechung" verbietet es dem Architekten, irgendeinen Teil eines Gebäudes, z. B. eine Säule zu bauen, ohne daß er die Grenzen

---

77) Form in Modern Poetry, S. 1—5.
78) The Meaning of Art, S. 3—6.
79) The Mistress Art, 1908.
80) The Mistress Art, S. 117—152.
81) The Theory and Practice of Architecture, 1932.
82) Ebenda S. 12.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0180
gefördert durch die DFG

deutlich markiert. Die Gesetze der „Proportion“ und „Abstufung“ schreiben eine Abstimmung von Vertikale und Horizontale vor, die nicht in mathematische Formeln gepreßt werden kann, und fordern, daß Entwurf und Raumverteilung bei den Fenstern, Türen usw. dem Umfang des Gebäudes entsprechen. Der funktionale Charakter der Architektur endlich bedingt bei der Formgebung eines Gebäudes wenigstens teilweise eine Rücksichtnahme auf seinen praktischen Zweck und die überlieferten Formen für seine Erreichung[83]).

M. Schoen[84]), Leiter der pädagogischen und psychologischen Abteilung am Carnegie-Institut für Technologie, versuchte die verschiedenartigen musikalischen Erfahrungen vom Gesichtspunkt der Psychologie aus zusammenzufassen und nach ihrem ästhetischen Wert zu ordnen. Er stützt sich hauptsächlich auf psychologische Forschungen, die seinen eigenen Untersuchungen voraufgingen, etwa von Gatewood, Vernon Lee, und C. S. Myers. Myers unterscheidet mehrere Arten von Zuhörern: einen „intrasubjektiven Typ“, der nur mit seinen eignen Sinnesempfindungen beschäftigt ist; einen „assoziativen Typ“, der sich über die für ihn selbst wichtigen Assoziationen freut; einen kritischen „objektiven Typ“, der sich vor allem für die Technik interessiert, und einen „Charaktertyp“, der aus den Tönen der Musik menschliche Gefühle und seelische Stimmungen heraushört[85]). Der Verfasser will nun diesen verschiedenen Arten von Gehörserfahrung ihren richtigen Platz in einer Stufenordnung ästhetischer Werte zuerteilen. Unglückseligerweise läßt er sich dabei durch die Schriften von Hanslick und Gurney dazu verleiten, die Berechtigung jeder nicht-formalen Bewertung zu bezweifeln, ja er kommt zu dem Schlusse, daß „die Geschichte der Musik Zeugnis ablegt für die Reinheit der Musik als einer bloß formalen Schönheit, die frei ist von allen Verstrickungen in etwas, das ihren inneren Eigenschaften nicht entspricht“[86]).

Auch Vernon Lee hat kürzlich eine selbständige Untersuchung über die psychologischen Wirkungen der Musik angestellt[87]). Die Aussagen, die sie zugrunde legt, wurden während eines Zeitraums von vielen Jahren hundertundfünfzig Personen entlockt. Die angewandte Methode bestand im Herumreichen eines sorgfältig ausgearbeiteten Fragebogens, und in dem Vergleich der geschriebenen Berichte, die die Eindrücke verschiedener Personen beim Anhören einer und derselben Komposition wiedergeben. Diese langwierige Arbeit kommt zu dem Hauptergebnis,

---

[83]) The Theory and Practice of Architecture, S. 71—111.
[84]) The Beautiful in Music, 1928.
[85]) Ebenda S. 30—43.
[86]) Ebenda S. 122.
[87]) Music and its Lovers, 1932.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0181
gefördert durch die DFG

daß es zwei verschiedene Typen von Musikaufnehmenden gibt, den „Hörer“ und den „Lauscher“[88]). Der Hörer ist beglückt von den Erinnerungen, Assoziationen, Anregungen, Vorstellungsbildern und Gemütsbewegungen, die durch Musik in seinem Bewußtsein erweckt werden, und das, was so heraufbeschworen wird, ist die einzige Quelle seines Genusses. Der „Lauscher“ dagegen ist ganz versunken in aufmerksames Mitgehen mit jeder Note des Musikwerkes, die er auf ihre rhythmische, melodische und harmonische Beziehung zu andern Noten hin verfolgt. Das „Entzücken“, das der Lauscher erlebt, ist eine innere Erregung eigener Art, nicht zu verwechseln mit der Freude, der Betrübnis oder der Furcht, die musikalische Weisen für alle solche Menschen ausdrücken, denen eine regelrechte Komposition nicht als „richtige Musik“ gilt.

Die Verschiedenartigkeit der Antworten, die die Verfasserin verzeichnet, ist ungemein interessant. In manchen Menschen erzeugt Musik Farbvorstellungen, in andern bringt sie vielgestaltige Bilder hervor, viele freuen sich an musikalisch gleichgültigen persönlichen Gemütserregungen, im Gegensatz zu denen, für die Gefühl nur in den Tönen selber wohnt; einige erleben mystisches Entrücktsein an einer Offenbarung der Wirklichkeit, und der und jener schwelgt in der kompakten physiologischen Wirkung des raumerfüllenden Tones auf seine körperlichen Organe[89]). Die Analyse des echten und des sogenannten musikalischen Genusses scheint uns tiefgründiger als die Einordnung und Bewertung musikalischer Typen, denn diese ist herzuleiten aus der zugestandenen Vorliebe der Verfasserin für die reine Schönheit, die in der Struktur liegt. „I c h d e n k e d i e P h r a s e n“[90]), sagt sie; „das ist meine unwillkürliche Reaktion auf die Musik, aus der ich mir etwas mache“[91]).

Die Dichtkunst, die „Essenz aller Literatur“[92]), wird von Lascelles Abercrombie, dem Lyriker, der zugleich Professor für englische Literatur an der Universität London[93]) ist, als die Übermittlung „bestimmter geistiger Zustände“ durch den „planvollen Gebrauch der Sprache“[94]) bezeichnet.. Diese Begriffsdeutung erfordert weitere Analyse: des schaffenden Künstlers, dem eine solche besondere Geistesverfassung zu eigen ist, und des Gedichts, das er aus dem Sprachstoff bildet. Der Vorgang beginnt mit der „Inspiration“ des Künstlers durch eine Person oder Sache. Dieser Anstoß erregt des Künstlers bildkräftiges Vorstel-

---

[88]) Music and its Lovers, S. 23—119.
[89]) Ebenda S. 123—383.
[90]) Diese Worte sind im Original gesperrt.
[91]) Music and its Lovers, S. 396.
[92]) Principles of Literary Criticism, S. 44.
[93]) The Theory of Poetry, 1924. — Principles of Literary Criticism, 1932.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0182
gefördert durch die DFG

lungsvermögen, und er fühlt sich gedrungen, sein reiches, weitspannendes Erlebnis andern Menschen mitzuteilen. Im besonderen Fall der Dichtkunst wird dann schließlich die Brücke zum Verständnis des andern gebaut durch eine eigenartige Technik der Wortformen. Die Sprache besitzt zwei voneinander getrennte und wesensverschiedene Seiten: die lautliche (phonetische) und die zeichengebende (semantische) oder grammatikalische. Der Dichter schöpft nach bestem Vermögen beides aus, den „Wortklang" und den „Wortsinn". Wegen ihrer lebendigen, greifbaren Assoziationen bedient er sich, soviel er kann, der Wortgebung des täglichen Lebens. Er spielt sein Instrument in Sätzen und in Silben. Die Sätze liefern die regelmäßigen Metren der gebundenen Rede (Poesie), die Silben geben die unregelmäßigen Rhythmen der ungebundenen Rede (Prosa) her. Die Silben erlauben den Kunstgriff des Gleichklangs und des Stabreims, des Wohlklangs (Euphonie) und des Mißklangs (Kakophonie), die an den ungezählten Kombinationen von Konsonanten und Vokalen haften[95]). Die „Principles of Literary Criticism" wiederholen die frühere „Theory of Poetry", und fügen eine Erläuterung von Aristoteles' Poetik und eine außerordentlich knappe Skizze des Gedankens der Kunstkritik von Horaz bis Hazlitt bei.

Es ist unverkennbar, daß dieser Schriftsteller mehr Anteil nimmt an der Lyrik als an Dichtung überhaupt im Sinne der Wortkunst, oder an irgend einer andern poetischen Gattung. Es liegt keinerlei Beweis dafür vor, daß er mit den Ergebnissen der französischen und der deutschen Forschung über den Schaffensvorgang vertraut ist; und nach der Seite des Objekts hin fehlt ein Versuch, zwischen den drei Hauptgattungen der Dichtung: Epik, Drama, Lyrik zu unterscheiden. Der Bedeutung der Worte für das Gefühl wird ebenso wenig Beachtung geschenkt wie ihrer Wirkung auf die Sinne, mit Ausnahme des Gehörsinns. Trotzdem stellen diese beiden Werke einen ehrlichen Versuch zu selbständiger, unbeeinflußter Zergliederung des Kunstschaffens und -erlebens und des Kunstgegenstandes dar.

A. E. Housman[96]), unser einziger Lyriker ersten Ranges, und ein Schriftsteller, dessen literarisches Werk so auserlesen wie gering an Umfang ist, hielt im Vorjahr die Leslie Stephen Vorlesung in Cambridge. In ihrem Verlauf tat er ein paar Meistersprüche, die das Wesen der lyrischen Dichtung und des Schaffensvorganges beleuchten. Ihrer allgemeinen Richtung nach stellen sie ein wirksames Gegengift gegen den Zug zur Intellektualisierung dar, der jetzt in literarischen Kreisen herrscht.

---

[94]) The Theory of Poetry, S. 16.
[95]) The Theory of Poetry, S. 113—189.
[96]) The Name and Nature of Poetry, 1933.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0183
gefördert durch die DFG

Mit einer zaghaften Bemerkung deutet Housman eingangs an, daß alle Ansichten über die Dichtkunst, ganz im Gegensatz zur Wissenschaft, notwendigerweise das Gepräge einer „persönlichen Meinung“[97]) tragen müssen. Später tut er den tiefen Ausspruch: „Gefühlsregungen zu übertragen — nicht Gedanken zu übermitteln, sondern des Lesers Sinne schwingen zu lassen nach der Weise, die im Schreiber erklang, das ist der Dichtkunst eigentümlich“[98]). Diese Definition leitet über zu einem heftigen Angriff auf den Intellektualismus der Dichter des 18. Jahrhunderts, die völlig unfähig waren, sich über Satire und Burleske zu erheben, mit Ausnahme von Vorläufern der Romantik wie Cowper, Collins und Blake. Wo er von sich selber spricht, legt Housman, wie viele große Künstler, den Nachdruck auf das Unbewußte und Ungewollte der Inspiration, die den Schaffensvorgang auslöst. Er beschreibt, wie nach dem Genuß eines Glases Bier als Beruhigungsmittel, ein oder zwei Reihen Verse „unter plötzlicher und unberechenbarer Gemütserregung“ sich in seinen Geist „ergießen“[99]). Ein wertvolles Zeugnis für den Ästhetiker liegt hier vor, aber es ist nur fünfzig Seiten lang.

Allardyce Nicoll[100]), Professor für englische Sprache und Literatur an der Universität London, gibt die antike Nachahmungslehre und die moderne Konflikttheorie auf, und begründet die Unterscheidung zwischen dem Drama einerseits und den beiden andern großen Dichtungsgattungen, Lyrik und Roman andrerseits, mit der Abhängigkeit des Dramatikers von Schauspielern und Schauspielerinnen für die Verdeutlichung seines Werks, und von einer Zuhörerschaft für seine verständnisvolle Aufnahme. „Das Drama ist die Kunst, Gedanken über das Leben so auszudrücken, daß Schauspieler diesen Ausdruck dem Verständnis nahe bringen können, und daß er das Interesse einer Zuhörerschaft zu erregen vermag, die sich einfindet, um die Worte zu hören und die Handlungen zu verfolgen“[101]). Der Wesenskern des Dramas im Unterschied vom dichterischen Schaffen im allgemeinen liegt darin, „daß es ausdrücklich für die Aufführung im Theater geschrieben ist“[102]). Rein praktische Erwägungen, wie die Ausdauer der Darsteller und der Zuschauer, sind es, die dem Dramendichter seine besonderen Methoden vorschreiben.

Es gibt vier Hauptarten des Dramas: Tragödie, Komödie, Melodrama und Posse. Tragödie und Komödie, die höheren Formen des

---

97) Ebenda S. 7.
98) Ebenda S. 12.
99) The Name and Nature of Poetry, S. 48, 49.
100) The Theory of Drama, 1931.
101) Ebenda S. 35.
102) Ebenda S. 63.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0184
gefördert durch die DFG

Dramas, können voneinander unterschieden werden durch die verschiedenen Wirkungen, die sie auf die Zuhörerschaft ausüben. Die Tragödie erzeugt tiefes Mitgefühl und beschwört düstere Gedanken herauf, die Komödie erregt das Gemüt weniger und hinterläßt einen fröhlichen Eindruck. Dem Melodrama und der Posse fehlt ein besonderes Kennzeichen. Schon darin kommt ihr weiter Abstand von den höheren Ebenen dramatischer Kunst zum Ausdruck. Ungebührliche Betonung von Zwischenfällen und nebensächlichen Geschehnissen führt zu aufregenden Ereignissen im Melodrama, und Possenreißerei gewürzt mit groben Witzen dient dem gleichen Zweck in der Posse[103]).

Die Behandlung der Arten von Dramen in diesem glänzenden Werk ist immer verständnisvoll und stützt sich auf umfassende Sachkenntnis. Aber von Anfang an läßt es der Verfasser fehlen an einer klaren Unterscheidung zwischen Dramenkunst und Theaterkunst, zwischen dramatischer Dichtung und Schauspiel. Seine Bemerkungen sind im großen und ganzen gewichtiger für die Bühnenkunst, als für das Drama als Dichtung; und doch wird er der einzigartigen Durchdringung von Wort und Gebärde auf der Bühne nicht gerecht.

Über die paläolithische Kunst handelt M. C. Burkitt[104]) in einer außerordentlich tief dringenden Studie, die fast die Hälfte seines kürzlich erschienenen Werks über die ältere Steinzeit ausmacht. Er vertritt den Standpunkt, daß gesonderte Erklärungsversuche unternommen werden müssen für die „Behausungskunst" der Menschen, deren Spuren an Höhlenöffnungen und in dem Felsenobdach gefunden worden sind, wo man tatsächlich lebte, und für die „Höhlenkunst", den Zweig künstlerischer Betätigung, der sich nur in den dunklen, unzugänglichen Schlupfwinkeln der Kalksteinhöhlen findet.

Wahrscheinlich ist mindestens ein Teil der Gegenstände, die zur ersten Kategorie gehören — wie die Venusse aus Stein mit ihren überbetonten Geschlechtsmerkmalen — zu magischen Zwecken hergestellt worden, während andere — kleine eingravierte Plättchen zum Beispiel — dem rein künstlerischen Wunsch entsprungen sein mögen, wohlgefällige Schmuck- oder Zierformen zu finden[105]). Aber es ist ganz unmöglich, die schönen Malereien und Gravierungen auf den Höhlenwänden Südfrankreichs und Nordspaniens zu erklären mit dem Bemerken, sie seien nur um der dekorativen Wirkung willen oder durch eine unwillkürliche Regung künstlerischen Geistes hervorgebracht worden. Diese Hypothese wird durch den Ort, an dem die Zeichnungen angebracht sind, und gewisse absonderliche, aber für sie charakteristische Merkmale

---

[103]) The Theory of Drama, S. 84—102.
[104]) The Old Stone Age, 1933.
[105]) The Old Stone Age, S. 215.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0185
gefördert durch die DFG

widerlegt. Was für einen Sinn könnte es haben, das verborgene Innere einer Höhle zu schmücken, die kaum zugänglich und fast nicht zu beleuchten ist? Kann es denn ein bloßer Zufall sein, daß manche von den Steinmauern, die mit so viel beharrlicher Mühe bemalt wurden, Felsräume sind mit einer Art von Kanzel am einen Ende? Auf den Malereien kommen noch dazu seltsame symbolische Zeichen vor, menschliche Hände, Tiere die von Pfeilen und Wurfspießen durchbohrt sind und — am bedeutsamsten — der Medizinmann selbst mit seiner Tiermaske und mit menschlichen Beinen. Die zutreffende Lösung ist wohl die folgende: der primitive Geist, dem die Verwechselung zwischen dem gemalten Bild und der dargestellten Wirklichkeit naheliegt, erfand einen Kult sympathetischer Magie, in der der Künstler vom Priester geleitet, die Nahrungsversorgung unterstützte durch das Aufmalen erfolgreicher Jagdszenen für den erfolglosen Jäger[106]). Die Ansicht, daß die paläolithische Höhlenkunst in einem magischen oder religiösen Kult ihren Ursprung hat, wird — trotz gegenteiliger Meinung von Moriz Hoernes — durch Christopher Dawson gestützt. Dieser macht das Argument geltend, daß ähnliche Tierkulte sich bei heute lebenden Jagdvölkern, wie den Eskimos und den nordamerikanischen Indianern, finden[107]).

G. Baldwin Browns „Art of the Cave Dweller"[108]), unstreitig die beste unter den englischen Forschungsarbeiten zur Ur-Kunst in der Prähistorie, entstand aus einer Reihe von Vorlesungen, die er an der Universität Edinburg in Verbindung mit Anthropologie und Prähistorischer Archäologie hielt. Es ist ausgezeichnet und reich illustriert durch neunzig Drucke, größtenteils nach eigenen Aufnahmen des Verfassers. Neben einer ins Einzelne gehenden Betrachtung der prähistorischen Kunst des Menschen, die zu gleicher Zeit gelehrtenhaft gründlich, und künstlerisch in ihrem feinen Sinn für Werte ist, enthält es eine Theorie über den Ursprung der Kunst im allgemeinen, und über die besonderen Gründe, die den primitiven Künstler des Paläolithikums anfeuerten. Des Verfassers Erklärung für die Erfindung der Wandmalereien und Zeichnungen in der Aurignac-Periode stellt den Versuch einer Synthese zwischen den widerstreitenden Ansichten der magischen Schule und der Theorie der reinen Kunst dar. Brown behauptet, daß weder die magisch-religiöse Hypothese von M. C. Burkitt und S. Reinach, noch die entgegengesetzte von M. Hoernes und H. Kühn, den vorliegenden Zeugnissen gerecht wird. Denn wenn auch unstreitig Spuren dafür vorliegen, daß die Höhlenkunst einem magischen Kult dienstbar gemacht wurde, so sind doch die Tiere, die man für priesterliche Zwecke malte, gleichzeitig „aus-

---

106) The Old Stone Age, S. 199—216.
107) The Age of the Gods, S. 27—29.
108) Letzte Auflage 1928.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0186
gefördert durch die DFG

drucksvoll, beweglich und schön". Es scheint daher, als habe der prähistorische Maler verschiedene Beweggründe für sein Schaffen. „Und wenn der gemalte Zauberer und das verwundete Renntier einen primitiven religiösen Kult verraten, so sind doch Komposition, Plan und Belebung der Tiergestalten deutliche Anzeichen für die Freude an uninteressierter künstlerischer Betätigung; nicht zu reden davon, daß sie natürlich bereits erfunden sein mußten, ehe der Zauberdoktor sich ihrer bedienen konnte"[109]).

Das allgemeine Gesetz für die Anfänge der Kunst ist dies, daß „jeder künstlerischen Betätigung und jeder Art von künstlerischer Produktion ähnliche Tätigkeiten und ähnliche Produktionsarten vorausgehen müssen, die nicht künstlerisch sind"[110]). Das heißt, menschliche Betätigungen, die ursprünglich praktische Zwecke verfolgen, werden künstlerisch durch die Entfaltung eines in der menschlichen Natur schlummernden Strebens, das sich nach Regel, Ordnung, Rhythmus, Komposition und Beseelung sehnt, wo ursprünglich nur der reine Nutzen zutage trat[111]). Auch die praktischen Antriebe, die die primitive Kunst fördern, sind außerordentlich zahlreich und keineswegs einheitlich; zu ihnen gehören z. B. Nachahmung, Beschwörung, Mitteilung und Belehrung, Übertreibung der eigenen Bedeutung. Daraus folgt: „niemand kann die Anfänge der Kunst erforschen, ohne bald einsehen zu müssen, daß nicht nur die verschiedenen Künste auf verschiedenen Wegen entstanden sind und sich auf verschiedene Art entwickelt haben, sondern daß auch jede einzelne Kunst mehr als einen möglichen Ursprung hat"[112]). In diesen Worten zeigt der Verfasser seinen pluralistischen Standpunkt, der ein völliges Abrücken von der alten Einheitstheorie und die Hinwendung zu einer historischen Betrachtung der Kunstanfänge bedeutet.

Nach einem zusammenschauenden Überblick über die frühesten Schöpfungen primitiver Künstler kann der Autor nun auch eine Definition der Kunst geben. „Das Prinzip der Form ist das ordnende Element in allen Arten künstlerischer Betätigung — das einzige Element, das sie alle gemeinsam haben"[113]). Durch Unterwerfung des rohen Stoffs unter eine Ordnung, die der Intellekt ihm auferlegt, entstanden die Künste. Damit unterscheidet sich die Kunst sogleich vom Spiel, dem es an einer festen, bleibenden Form gänzlich fehlt, und von der Nach-

---

[109]) The Art of the Cave Dweller, S. 137—168.
[110]) The Art of the Cave Dweller, S. 11.
[111]) Ebenda S. 169—211.
[112]) Ebenda S. 181.
[113]) Ebenda S. 213.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0187
gefördert durch die DFG

ahmung. Denn der Künstler „bezieht sich nur“ auf die Natur und ahmt niemals unmittelbar ihre Werke nach[114]). —

Unser Überblick ist damit abgeschlossen. Er ist so vollständig, wie er es sein konnte, wenn man in Betracht zieht, daß die unvermeidliche Beschränkung des Raumes nur einen knappen Umriß der neuesten englischen Forschung zuließ und den Fortfall alles anziehenden und schmückenden Beiwerks erzwang. Ganz übergangen werden mußten viele interessante und anregende Abhandlungen, die in philosophischen oder künstlerischen Zeitschriften wie Mind, The Monist, The Burlington Magazine, und andern erschienen sind.

Es ist uns ein beklagenswerter Mangel an systematischer Einordnung in der englischen Forschung aufgefallen, gepaart mit der Neigung, den unerschöpflichen Reichtum der ausländischen Untersuchungen zu vernachlässigen. Nichtdestoweniger hat die englische Ästhetik — ich schließe die allgemeine Kunstwissenschaft für unsern Zweck mit ein — die bemerkenswerten Leistungen ihrer Vorkämpfer im 19. Jahrhundert beträchtlich überholt. Sie verdankt diesen Fortschritt einer vertieften psychologischen Einsicht und der erst kürzlich erfolgten Wendung von der ausschließlichen Betrachtung des schaffenden Künstlers und des Kunstgenießenden zu dem objektiven und materiellen Kunstwerk. Man zitiert nicht mehr die glänzenden, aber lockeren Aphorismen von Walter Pater und Oscar Wilde, oder die gewundenen lyrischen Stellen aus der redseligen Theodizee von John Ruskin. Man wirft einen sarkastischen, wenn auch verzeihenden Blick auf den ungeschickten Hedonismus von James Sully und Herbert Spencer. Und man hat auch die Theorien von Bernard Bosanquet, dem Begründer der ernsthaften ästhetischen Forschung in England, zum alten Eisen geworfen. Wie der Hauptstrom der englischen Philosophie, so ist auch die Ästhetik ganz und gar empirisch geblieben; und wenn sie weniger nach systematischer Richtung entwickelt ist als Ethik, Logik, oder Erkenntnistheorie, so teilt sie doch mit ihnen ein ruhiges Sichabwenden von den letzten Fragen der Metaphysik. Das ist allerdings ihr Hauptmangel, der die feinsten Geister der kommenden Generation zu einem Höherflug der Gedanken aufruft.

---

[114]) Ebenda S. 250—273.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0188
gefördert durch die
DFG

Der Bildraum in den späten Werken des Hans von Marées.

Von

Oskar Schürer.

Man hat Hans von Marées verstanden „als die letzte gewaltigste, in manchem schon gewaltsame malerische Verwirklichung der Raumidee der Renaissance“. Man betonte „die ungeheure Eindringlichkeit, mit der hier der in einem einheitlichen Augenvorgang aufzunehmende, zu tiefster Harmonie gestaltete Raum als das große Urerlebnis der Malerei hingestellt wird“[1]). Eine genaue Analyse des besonderen Maréeschen Raumes wurde bisher nicht versucht und so blieb auch der Ort, an dem die Maréessche Zielsetzung form- und geistesgeschichtlich einzusetzen ist, unbestimmt. Denn daß diese allgemeine Bestimmung als „Renaissance-Raumidee“ der Bildraumkomposition des Marées nicht gerecht werden. kann, lehrt schon ein flüchtiger Vergleich der Maréesschen mit etwa der Raffaelschen Raumauffassung: hier entweder linear-perspektivisch bestimmte äußerste Wirklichkeitsraum-Illusion (Schule von Athen) oder eine weitgehende Raumabstraktion mit merkwürdig faszinierenden Perspektive-Einsprengseln (Sixtinische Madonna); dort (bei Marées) eine in sich gleichmäßig bestimmte, dem Wirklichkeitsraum betont entgegengesetzte Bildraumsphäre, die den Blick von außen wohl noch duldet. aber schon nicht mehr — im ideellen Sinn — voraussetzt, sondern in seltsam aufregender Labilität ihn anzulocken und zugleich abzuweisen scheint. Die Entwicklung der Raumauffassung und Raumwiedergabe innerhalb des halben Jahrtausends der Renaissancebildnerei spielt sich in deutlich geschiedenen Etappen ab. Welcher dieser Etappen wäre die Maréesche Raumkonzeption zuzuordnen?

Nur die späten Werke des Marées können hier als Prototyps gelten. Der Weg zu ihnen, oder die künstlerische Entwicklung des Schöpfers, stellt den bewußt unternommenen Abbau jener der Renaissance teuern Linearperspektive dar. Schon in den frühen Bildern wird den diagonalen Blickführungen (Waldrandmotiv, Hintereinander der Figurenanordnung

---

[1]) Walter Riezler, Das neue Raumgefühl in Kunst und Musik, in: Vierter Kongreß f. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1931. S. 186.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0189
gefördert durch die DFG

a. ä.) stets Ausgleich geboten durch entgegenlaufende Lichtführung, was ein dämmerig-Legendenhaftes in die betreffende Raumstimmung bringt. Form-Analogien mit Kompositionen des Leonardo, des Giorgione klingen an (Rast am Waldesrand, Bad der Diana, M. G. 106, 101[2])). In Bildern der ersten römischen Zeit wird dem Perspektiveneffekt Einhalt geboten durch zart ausgewogene Planspannung in teils komplizierten Systemen (Römische Landschaft I und II, M. G. 111, 113). Abriegelung des freien Horizontes tritt immer bewußter als Kompositionsprinzip hervor („Bad der Diana" bis „Abendliche Waldszene", M. G. 101, 153). Die unmittelbare Absage an die linearperspektivische Konstruktion, wie das Quattrocento sie für den einheitlichen Augpunkt erarbeitet hatte, tritt erstmalig in dem Pergolabild der Neapeler Fresken entgegen (M. G. 224). Naiven Betrachtern war vor diesem Bild stets aufgefallen, daß die auf der Treppenmauer sitzende Frauenfigur aus dem Bilde gleichsam herausfällt, dem Beschauer entgegen, anders ausgedrückt: daß sie nicht durch die Konstruktion in der Bildfläche gehalten wird. Eindringlichere Betrachtung stellte fest, daß das Bild trotz seines Breitformates wie Hochformat wirke, wofür als Grund die über der Männergruppe aufsteigende und zurückfluchtende Arkadenkomposition angesehen wurde (so Meier-Graefe, a. a. O.). Die tatsächliche Ursache beider Wirkungen wurde übersehen: die Komposition ist auf mehrere Fluchtpunkte festgelegt. Von den orthogonalen Ebenen fluchtet fast jede nach einem andern Fluchtpunkt. Das planperspektivisch geschulte, an einen Fluchtpunkt gewöhnte Auge weigert sich, diese durch die verschiedenen Fluchtpunkte festgelegten verschiedenen Tiefenrichtungen aufzunehmen: der tiefenwärts führende Blick wird gleichsam gebremst. Mit der strengen Frontalwirkung zwingt Marées dem Bilde die große Flächigkeit ab, vor der die nicht durch einen einheitlichen Fluchtpunkt „gehaltene" Frau auf der Treppenbrüstung gleichsam abgleitet. Auch die übrigen Besonderheiten des Bildes erklären sich aus dieser bewußt anti-planperspektivischen Konstruktion[3]).

---

[2]) Die Angaben: M. G. mit Ziffer beziehen sich auf die Numerierung der betreffenden Abbildungen in Maier-Graefes Marées-Werk. 2. Band. München 1909.

[3]) Ich werde die genaue Analyse dieser Konstruktion in größerem, über Marées handelnden Zusammenhang nachtragen. Hier sei aber doch eine erste, aus dem bloßen Augenschein gewonnene Meinung notiert, die gegenüber der Nachkonstruktion auf dem Reißbrett zwar wieder zurückgenommen werden mußte, die aber doch zu Gedanken führte, die für Marées' Einstellung zur Perspektivenkonstruktion nicht unwesentlich erscheinen. Dem ersten Eindruck schien das Bild auf zwei Fluchtpunkte konstruiert. Das Ganze stellte sich folgendermaßen dar: Die Gruppe der Männer und die ihr entsprechende untere Bildzone ist auf einen Augpunkt bezogen, der ungefähr auf den Hemdausschnitt unter dem Bart der den Kopf stützenden Mittelfigur (Grant) zu liegen kommt. Die darüber zurückfluchtende Bogenhalle

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0190
gefördert durch die DFG

Die Hinzufügung eines vorderen Planes mit der Austernfrau und des zu ihr hin vermittelnden Hündchens (in der Skizze noch nicht vorhanden, M. G. 217) restituiert das Breitformat nur in sehr äußerlicher Beziehung. Man hat diese Hinzufügung eines vorderen Planes als aus der Absicht entstanden gedacht, als solle die Tiefenillusion des „Gruppenraumes" dadurch verstärkt, mehr Raum in die Fläche einbezogen werden. Vielleicht muß hier doch noch eine andere Absicht verstanden werden, ähnlich der, wie sie Dvořák[4]) auf Kompositionen Tizians nachzuweisen sucht. Dieser vordere Plan schafft eine durch die Figur fest ausgewirkte Raumschicht, welche die dahinter liegende Raum-Konstruktion vom Beschauer trennt, im Maréesschen Sinne gesprochen: eine Raumschicht, die Wirklichkeitsraum und Bildraum, die im Quattrocento absichtlich ineinander gezogen werden, deutlich scheidet, d. h. die dem Bildraum die eigene „unwirkliche" Atmosphäre sichert.

Dies führt nun zu den späteren Bildern des Marées, auf denen wir seine eigentliche Absicht auf Raumdarstellung am reinsten durchgeführt zu erkennen glauben. Auf Bildern wie „Goldenes Zeitalter II" (M. G. 523) oder „Pferdeführer und Nymphe" (M. G. 611) glauben wir eine kritische Problemverdichtung feststellen zu können. Wir verdeutlichen an dem letztgenannten, der gelungeneren Komposition. Die Raumdarstellung wird hier nach zwei ineinander verschränkten Prinzipien ge-

---

samt der ganzen oberen Bildzone fluchtet einem anderen Augpunkt zu, der ungefähr in der Vertikalachse des unteren Augpunktes in Höhe des Pergoladaches sitzt. Dieses Beziehen der oberen Bildzone, vor allem der stark perspektivisch wirkenden und dadurch Tiefenillusion suggerierenden Bogenhalle auf einen anderen als den für die Gruppe gültigen Augpunkt hat eine Dämpfung der Tiefenillusion oben zur Folge: man sieht sie nicht mit der unteren Komposition zusammen, bezieht sie überhaupt nicht in die „Bildwirklichkeit" ein, sondern schiebt sie in eine „Kulissenregion" zurück, welche die Rückwand nicht durchlöchert, sondern vielmehr lebendig füllt. Es entsteht kein sich etwa ausgleichender, d. h. neutralisierender Kampf zwischen den beiden Augpunktzonen: das planperspektivisch geschulte Auge weigert sich, die neu geforderte Tiefenrichtung aufzunehmen; der tiefenwärts führende Blick wird gleichsam geradezu gebremst; die untere durch die Figurengruppe aktivierte Zone obsiegt, die obere zieht nicht in den Hintergrund, sondern schiebt vielmehr auch nach vorn, lädt die gesamte Bildenergie nach unten, auf die Figurengruppe ab. Das wäre aber das in der Antike und noch im Mittelalter zu anderer Wirkung verwandte Fluchtachsenprinzip (vgl. E. Panofsky, Die Perspektive als „symbolische Form", Vorträge der Bibliothek Warburg. Berlin und Leipzig 1927. S. 267 ff.), das ehemals die Perspektive leiten sollte, hier aber zu bewußter Negierung des Linearperspektivenprinzips verwendet worden wäre. Die auf der Treppenmauer sitzende Frauenfigur gleitet zwischen den beiden Augpunktsystemen „haltlos" auf und nieder, was den Eindruck hervorruft als „fiele sie aus dem Bilde heraus".

[4]) Max Dvořák, Geschichte der italienischen Kunst. Bd. 2. München 1928. S. 88 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0191
gefördert durch die DFG

wonnen. Das eine folgt der üblichen Art: von einem Vordergrund wird durch schräggeführte Leitlinien für das Auge, die durch Figurenentfaltung gewonnen werden, in die Tiefe gearbeitet. Der in die Tiefe führende Rhythmus beginnt unten bei dem vorgestellten Fuß der Frau und dem Kind. Von hier an teilt er sich in zwei Flüsse, deren einer senkrecht am Leib des Rosseführers hochgeführt, vom Kontur des Pferdes profiliert und zum Ausklang gebracht wird. Der andere gleitet am Leib der Frau entlang, wird über ihr von den beiden Jünglingen im Hintergrund aufgenommen und durch die Baumstämme in die Tiefe und Höhe entlassen. In diese übliche Blickführung bzw. Raumgewinnung im Bilde flicht sich nun aber eine zweite, die von der Bildmitte ausgeht und in großen Farbflächen sowohl nach vorwärts wie nach rückwärts schichtet: der dunkle Leib des Pferdes, durch die prachtvoll geschwungenen Konturen besonders ausdrucksvoll gestaltet, fängt unsern Blick auf, von ihm aus führen farbige Abstufungen nach vorwärts über den Mann zur Frau, nach rückwärts über die Jünglinge zu den Bäumen. Die zuerst gedeutete Blickrichtung bzw. Raumentfaltung wird durch diese zweite in ihrem Tiefenzug gleichsam gebremst, es entsteht jene Raumruhe, die sich der gewohnten Wirklichkeit schon fast entzieht und über allem Motivzauber etwas Legendarisches, ja Mythenhaftes in sich schließt.

Die kritische Problemverdichtung, von der wir sprachen, sehen wir nun aber in dem „Zuviel an Raum", das durch diese doppelte Art der Raumkonstituierung entstehen muß. Ein raumempfindliches Auge mag die Dichtigkeit des Raumvolumens verspüren, die hier das Verhältnis von Körperlichkeit und Freiraum belastet, eine Raumdichtigkeit, die trotz aller äußeren Entfaltungsmöglichkeit der den Bildraum füllenden Figuren eben diesen Figuren doch den Atem zu beschweren scheint. Eine Entlastung des Bildraums war nötig, sollte jener „Menschenraum" geschaffen werden, der nun immer klarer als Ziel der Maréesschen Raumdarstellung sich ankündigt.

Die Lösung der Problematik brachte das „Tryptichon": die Aufteilung des Raumes, nicht der Begebenheit — auf drei zusammengehörige Tafeln. Auf sämtlichen dieser Tryptichen (mit Ausnahme der „Werbung") sind die raumkonstituierenden Elemente einzeln auf verschiedene Tafeln verteilt. Die Einheit des Tryptichon-Schemas läßt die so verteilten Komponenten im Gesamteindruck doch wieder zusammen sehen, so daß sich in unserm Bewußtsein der Raum normal konstituiert, wobei die einzelnen Aufnahmeakte aber bis zur letzten Klärung isoliert bleiben.

Auf dem Dreireiter-Tryptichon (M. G. 592—595) wird die Mitteltafel (Hubertus) von der Tiefenachse beherrscht, während die Seitentafeln (Martin und Georg) mehr in der Breitenachse entfaltet sind.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0192
gefördert durch die DFG

Beim „Parisurteil“ und bei den „Hesperiden“ (M. G. 565—570 und 418 bis 424) ist die umgekehrte Aufteilung befolgt: Mittelbild-Breitenachse, Seitentafeln-Tiefenachse. Bei der „Werbung“ (M. G. 916—918) ist ein Einlenken zum Ausgleich der Einzeltafeln versucht. Die Sinnhaltigkeit solcher Aufteilung — deren Hauptreiz darin besteht, wie peinlich die Einzelraummengen gegeneinander abgewogen werden, so daß ihre Zusammenschau stets ein gleiches Gesamtraumvolumen ergibt — wird am deutlichsten vor den „Hesperiden“. Wir dürfen an ihnen exemplifizieren.

Was war durch diese Aufteilung erreicht? Die Haupttafel, diejenige Komposition auf die es dem Schöpfer vor allem ankam, war von aller Problematik des „Raumgerüsts“ entlastet; sie konnte ganz der Gestaltung des eigentlich gesuchten Raumcharakters vorbehalten bleiben.

Hier dürfen die raumerzeugenden Mittel also aufs Notwendigste beschränkt werden: auf die ganz allgemeine Funktion der Farben — das Hell der Leiber drängt vor, das Blau des Grundes saugt zurück —, auf formale Unterstützungen in leisen Überschneidungen der Leiber, auf leichte Höhenstaffelung des Bodens, auf unbestimmte Lichter, die zwischen den Baumstämmen hereinsickern. Alles zielt darauf ab, den illusionistischen Wirklichkeitsraum nur so weit anzudeuten, als er dem „Ideenraum“ die formale Existenz sichert. Ist dies erreicht, so schwindet die Illusion wieder in sich zusammen, hebt — durch Widerlegung der eigenen Mittel (unwirkliche Lichtführung z. B.) — sich selbst wieder auf.

Zu solchen Ergebnissen gelangt der Sehprozeß verhältnismäßig schnell. Entscheidend hierfür ist die notwendige Konstellation, die von Anfang an gegeben ist. Alle Gegenstände der Sicht „stehen so zusammen, daß in ihrer Anordnung schon alle Bedingungen für die eindringliche Wirkung der Form und Farbexistenz gegeben sind“ (Hildebrand). Es ergibt sich ein notwendiger Bildraum unter Aufhebung der Illusion als klarste Verbildlichung der Idee. Die sehr plastisch gemalten Putten am Postament des Tryptichons sollen diese Aufhebung der Tiefenillusion noch verstärken, indem sie in einer sehr drastischen Illusion vor dem Bildraum stehen, der gegenüber auch der letzte Rest von Tiefenillusion im Bilde selbst zur Fläche sich zusammenzieht, die Wand als Bildebene wieder zur Geltung bringt. Zudem wird dadurch zwischen Bildraum und Wirklichkeitsraum gleichsam eine derb gefügte Raummauer aufgerichtet. So ist jede Vermischung von Raum-wirkender Hineinschau des Betrachters und selbständiger Raum-schaffung der Bildelemente vermieden, die Raumgestaltung der Bildebene ist dieser Hineinschau des Betrachters ganz entzogen, ist dem Gesetz der eigenen Inhalte allein unterworfen.

Raumschaffend in voller Körperlichkeit stehen die drei Frauen da. Den lebendig konturierten Körpern dient als Kontrast das streng auf-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0193
gefördert durch die DFG

gebaute Gerüst der Stämme dahinter. Fast scheint es, als stünden sie vor dem Raum. Doch gleich bemerkt man, daß aller Raum um sie herum nur durch sie wird. Keinerlei Aktion lenkt dieses ruhige Raumwerden aus den Figuren heraus ab. Ja, jede regere Beziehung unter den Figuren der Gruppe ist vermieden, um den von jeder einzelnen erzeugten Raum nicht zu binden, um ihn gleich ausgehen zu lassen in die ihm zugehörige Gestaltung. Diese Figuren sind ganz beschlossen in ihrem ruhigen Stehen.

Hier liegt das — oft als Problem empfundene — Geheimnis des Maréesschen Raumes, der Maréesschen Kunst überhaupt. Aus der Säulenhaftigkeit seiner Gestalten schafft Marées seinen stillen Raum. Die Figur ist begründet durch ihre Beziehung zum Boden. Mit welcher Gewichtigkeit sind die Fußpunkte dieser drei Leiber aus dem leis ansteigenden Boden herausgehoben. Aus ihnen entwickeln sich der Standcharakter der Figuren. Der statuarisch gegebene Leib weiß sich stehend. Er ist ganz auf sich in seiner Leiblichkeit bezogen. Eben dadurch aber strahlt er Raum aus, auf den er thematisch in nichts gerichtet ist. Diesen Raum dem Auge faßbar zu machen, ist aber die Leistung des Malers, eines Malers allerdings, der durch das statuarische Empfinden hindurchgegangen ist, wie er vorher als Plastiker durch das architektonische Empfinden hindurchgegangen war, als Einzelner also das in solcher Empfindungsfolge sich entwickelnde bildnerische Wirken der Menschheit aufholend zur augenblicklichen künstlerischen Existenz.

Man hat diese Statuarik der Maréesschen Gestalten, dies die Malerei transparent durchscheinende plastische Empfinden oft als „zu bildhauerisch“ vermerkt, hat Marées oft vorwurfsvoll den „Bildhauer unter den Malern“ genannt. Sein starker Sinn für Plastik habe seinem malerischen Werk geschadet. Die lebendige Einwirkung auf Bildhauer noch vom Format eines Hildebrand ist sicher hier begründet. Doch man trifft hier nicht den — in der Idee zumindest — gegebenen Endpunkt des Maréesschen Gestaltungsprozesses. Ob der im hinterlassenen Werk jeweils erreicht war, ist hier nicht zu untersuchen. Seine Richtung und seine Begründung soll hier verstanden werden.

Zurück zum Mittelbild der Hesperiden, zum Raum im Bilde. Von diesen Leibern strahlt er aus, organisch mit ihnen verbunden bleibend, und strebt zu ihnen zurück, in ihnen sich bindend zum Sich-Wissen der Gestalt. Nun wirkt die hinter den Stämmen angedeutete Tiefe nur noch wie ein Grund, der das Raumleben im Bildraum regulieren soll: den Mehrraum, der dort durch intensivere Lebensregung entstehen könnte, aufzunehmen, ihn wieder — durch den Filter der Bäume — zurückfließen zu lassen, falls die raumschaffende Kraft dort stiller wird. Man spürt: hier ist der Raum gestaltet, wie die ruhige Existenz der Menschen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0194
gefördert durch die DFG

ihn ausstrahlt, ein Lebensraum, geworden durch das sich wissende Dasein der Träger, in die Sphäre ergossen, nur so weit als dieses Leben sie ausmißt. — Alle mechanische Konstruktion, die unabhängig wäre von solcher lebendigen Bindung, scheidet aus. Auch kein Schema — und sei es noch so durchgeistigt — kann dieser Raum ertragen. Er wird durch den Atem des Menschen und verlischt mit ihm, Ausdruck seines Daseins und seine Bedingung.

Entscheidend für die Raumauffassung, wie Marées' spätere Bilder sie dartun, ist, daß nicht in einen bestehenden (perspektivisch konstruierten Raum Figuren hineingeschaffen werden, sondern daß der Raum durch den Aufbau der Figur erst erschaffen wird. Der Maréessche Raum — so darf man jetzt formulieren — ist „Standraum. Die Lebensregung, der er sich bereit hält, ist ganz in dem Stehen der Figuren beschlossen als der Urmenschlichkeit des Bodenständigen" (Gadamer). Solche Einsicht läßt die oft gerügte „Gefrorenheit" der Bewegung — auch noch der transitorischen wie z. B. beim „Heiligen Michael" — ganz neu begreifen.

Wem all dies durch die Bildanalyse nicht überzeugend begründet erscheint, den mag die uns überlieferte Art, wie Marées beim Komponieren seiner Bilder vorging, überzeugen. „Die Aufgabe, um eine Figur herum Raum zu schaffen, hatte für ihn ihren natürlichen Ausgangspunkt dort, wo die Figur mit dem festen Boden in unmittelbarer Berührung stehen sollte. Nur durch die klare Festlegung dieses Ortes oder dieser Orte schien ihm Nähe und Ferne, Pläne und Richtungen benachbarter Gegenstände, das Fliehen und Aufragen der Dinge, mit einem Wort: der ganze Raum bestimmbar. Von diesem Orte aus habe der natürliche Boden gegen den Beschauer vorzukommen, und zu bewirken, daß der Luftraum zwischen der Figur und der Einrahmungsebene fühlbar werde. Von diesem Orte aus sollen die Linien der Bodengestaltung seitlich zum Bild hinausführen, und so die Illusion erzeugen, als ob sich der dargestellte Raum über den Rahmen hinaus fortsetze. Von diesem Orte aus rücke endlich der natürliche Boden zurück bis zu jener Begrenzungslinie, an welcher er sich mit der über unsern Häuptern aufsteigenden Kuppel des Luftraumes zu vereinigen scheinen soll ..." So überliefert Karl von Pidoll[5]) Marées' Anweisungen. Und weiter[6]): „... Er geizte sozusagen mit der Bildfläche. Die Figurendarstellung sollte sie in jedem Sinne beherrschen; den Figuren gehörte somit allemal die Mitte und Fülle des gegebenen oder zu bestimmenden Flächenraumes. ..." Aus der dürren Sprache formaler Anweisung ins Gebiet geistiger Ausdeutung übertragen heißt dies aber nichts anderes als: der Mensch

[5]) Erinnerungen an Hans von Marées. Augsburg 1930. S. 32 f.
[6]) Ebenda, S. 37.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0195
gefördert durch die DFG

schafft sich den Raum, und zwar von ihm eben soviel als seinem Sich-Wissen objektiv eigen ist.

Ist das die Idee des Renaissanceraums? Doch nur in sehr eingeschränktem Sinn. Mit dem Raum der Hochrenaissance hat sie nichts mehr zu tun. Der Raum der Hochrenaissance ist stets der vom Lebensbezug bestimmte, welthaft aufgegliederte Raum, das Worin des Sich-Bewegens und also das Gegenüber des Subjekts. Vom Maréesschen Raumempfinden könnte man sagen, es trüge den Keim der Renaissanceraumidee in sich, ähnlich jenem, das in Giottos Bildern zum erstenmal ein Raumleben aus den Figuren heraus erstehen läßt. „Giotto gibt keine Bühne, auf der man sich ein Kommen und Gehen vorstellen könnte, sondern in dem Augenblick, wo die Figuren nicht mehr sind, müssen auch Landschaft und Architektur versinken, denn sie haben nur soviel Realität als sie Zusammenhang mit den Figuren haben“[7]).

Giotto und Marées — die Gleichstellung überrascht. Wie sollte der eben der mittelalterlichen Bindung sich entringende Meister ein gleiches Raumempfinden gestalten wie jener späte Vollender einer weltanschaulichen, hier im wirklichen Sinne, also einer malerischen Epoche. Muß nicht schon der flüchtige Vergleich der um ein halbes Jahrtausend voneinander getrennten Werke die auftauchende Beziehung wieder fallen lassen?

Nicht, wenn man die jeweiligen Proben richtig abzulesen versteht, in der einander entgegengesetzten Richtung nämlich. Giotto muß vom Mittelalter her gesehen werden, Marées in der Gegenrichtung. Was Giotto durch Aufbau erarbeitete, mußte Marées durch Abbau erreichen. Um jene klare Formulierung eines „Menschenraumes“ zu erzielen — und noch einmal sei betont, daß dies die eigentliche Renaissanceidee ist, über welche die Entwicklung dann allerdings sehr schnell hinausstieß —, um den Menschen als Erschaffer und Träger des Raumes bildnerisch zu gestalten, mußte Marées all jene Errungenschaften der Renaissancekunst — und damit des modernen Bewußtseins überhaupt — zurückdrängen, bis er wieder bis zu deren Ursprungsland gelangte.

Für das heutige Auge ist es schwer, in dieser „umgekehrten Richtung“ zu lesen. Unter Marées konnte die menschliche Figur nicht mehr aus jener dumpfen, noch nicht individuierten Typik, innerhalb deren nur transzendent bestimmte Bindung die Einzelform sichert, herausgeholt, langsam gleichsam aus dem Block herausgeschlagen werden, wie es bei Giotto die Raumwerdung so sinnfällig vor unserem Auge erstehen läßt. Für Marées war eine überindividualisierte Figur gegeben, die behutsam und auf dem Wege sorgfältigster Augenerziehung auf das Typische hin

---

[7]) Fr. Rintelen, Giotto und die Giotto Apokryphen. München-Leipzig 1912. S. 87 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0196
gefördert durch die DFG

wieder in Bindungen zurückgeführt werden mußte, Bindungen zunächst nur formaler Natur, die sich allmählich immer mehr vertiefen sollten zu solchen rein geistiger Prägung. Die Gefahren des Akademismus, des leeren Klassizismus konnten nur durch sublimste Verlebendigung des gefundenen Normativen umgangen werden. Und die immer wieder hereinschlagenden Wellen des im Bewußtsein aktiven und im Sehen kaum auszuschaltenden Raumkontinuums, des „apriorischen Raumes" im Sinn der Bildvorstellung, mußten durch Abdämpfung und wieder durch Verdichtung gebannt werden „...daß in jedem Bild ein Gesamteindruck vom Hintergrund (Marées' Bezeichnung für Raum in Beziehung zu den Figuren!) entstehe, als ob man es mit der ganzen Welt zu tun hätte"[8]). Der für das reife Renaissancebild charakteristische Ausschnitt aus dem Raumkontinuum wird bei Marées zu einem Inbegriff von Raum überhaupt verdichtet, die situationsbedingte Entsprechung. also zu Giottos „metaphysischem Raum", wie er hinter der schmalen Vordergrundsbühne fast bedrückend vordringt (Auferweckung des Lazarus, Arena-Kapelle). Giotto dringt zum Menschenraume hin vor, Marées dringt zu ihm zurück. Eine Umkehrung der Gestaltungsaufgaben also, die man begriffen haben muß, um jene gleiche Höhenlage beider Künstler bezüglich der Schichtung der Gesamtentwicklung zu sehen.

In einem viel tieferen als dem üblichen Sinn also darf man im Werk des Hans von Marées den Ausklang der Raumidee der Renaissance sehen. Deren allgemein gehaltene Formulierung als Darstellung des „klar dimensionierten, in Hinblick auf seine ‚Schaubarkeit' (durch ein Subjekt) gestalteten Raumes" gestattet nur eine sehr schwanke Linie zur Einzeichnung der besonderen Leistung des Hans von Marées. Der zielt zum Keimpunkt jener Idee hinunter, im Ausklingen nochmal deren erstes und reinstes Erklingen wiederholend. Fast auch schon wird die Beziehung auf ein schauendes Subjekt zurückgenommen — bei Giotto war sie zum ersten Male und noch sehr zag fixiert worden im „Blick aus dem Bild heraus" —: die Hesperiden sind dargestellt in leisen Wendungen inmitten eines nur ihnen zugehörigen Raumes, der von allem Wirklichkeitsraum draußen bewußt geschieden, zum „Kunstraum" abstrahiert wird. Nur eine leise Wendung noch — und sie werden sich vom Beschauer abwenden. Jener unwirkliche Raum wird sie zurücknehmen ins Reich einer Bindung, die dem Draußen entrückt, nur kultisch noch zu begreifen sein wird. Ein Zeitalter ist beschlossen.

Nachwort: Ich danke Dr. Hans-Georg Gadamer (Marburg) für wesentliche Ergänzungen meiner Betrachtung.

[8]) K. v. Pidoll, a. a. O. S. 32.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0197
gefördert durch die DFG

Besprechungen.

Studien zur psychologischen Ästhetik und Kunstpsychologie mit pädagogischen Anwendungen herausgegeben von Prof. Dr. E. R. Jaensch, Marburg. (= Friedrich Manns Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften). Langensalza, Verlag Hermann Beyer und Söhne (Beyer und Mann).

Bevor noch die einzelnen Arbeiten der vorliegenden Schriftenreihe besprochen seien, möge der Freude über das Bestehen dieser Sammlung Ausdruck gegeben werden. Hoffentlich gelingt es trotz aller Ungunst der wirtschaftlichen Verhältnisse, nicht nur das angekündigte Programm zu verwirklichen, sondern darüber hinaus auch noch die Sammlung zu erweitern und fortzusetzen. Die in dieser Reihe veröffentlichten Arbeiten weisen starke innere Gemeinsamkeiten auf. Es handelt sich hier nicht — wie so oft in Schriftenreihen, die nur durch die Persönlichkeit des Herausgebers und eine ganz vage Zielbestimmung geeinigt sind — um eine Gruppe von wesensfremd nebeneinander stehenden Sonderschriften, vielmehr um die Verwertung gemeinsamer Prinzipien, um Arbeiten, denen Methode und Ausgangspunkt gemeinsam ist. Die Verfasser der einzelnen Hefte stehen auf dem Schulstandpunkt der von E. R. Jaensch geführten Marburger Psychologengruppe und sind bestrebt, die dort betriebene anthropologische Konstitutionstypenpsychologie auf ihre Verwertbarkeit für die Ästhetik anzusehen. Vor allem wird hier die Untersuchung der ästhetischen Auswirkungen des eidetischen Tatsachenkreises wichtig, und man bemüht sich um die Feststellung, wieweit sich die Grundgedanken und Leitgesichtspunkte der genannten Psychologie im Sinn einer ästhetischen Erziehung fruchtbar machen lassen. Damit wird aber eigentlich nur fortgesetzt und klarer herausgestellt, was hier schon lange vorhanden war. Jaensch hatte seit langem starke ästhetische Interessen bekundet; den Lesern dieser Zeitschrift ist vor allem der von ihm auf dem zweiten Kongreß für Ästhetik usw. gehaltene Vortrag „Psychologie und Ästhetik“ in Erinnerung. Aber auch die vornehmlich psychologischen Schriften des genannten Forschers („Über den Aufbau der Wahrnehmungswelt“, „Die Eidetik“, „Über psychische Selektion“, „Grundformen menschlichen Seins“) sind so reich an Erträgen für die Ästhetik, daß eine Auseinandersetzung mit Jaensch zu den wichtigsten Gegenwartsaufgaben unserer Wissenschaft gehört. Einige Beiträge dazu haben meine Arbeiten „Personalistische Ästhetik“ und „Differentielle Psychologie und Ästhetik“ zu geben versucht.

Von den angekündigten sechs Heften dieser Schriftenreihe liegen mir drei zur Besprechung vor. Heft 2: Paul Metz, Die eidetische Anlage der Jugendlichen in ihrer Beziehung zur künstlerischen Gestaltung. 1929. Heft 4: Reinhard Nolte, Analyse der freien Märchenproduktion. 1931. Heft 6: Berthold Leinweber, Empirisch-psychologische Beiträge zur Typologie des dichterischen Schaffens. 1929.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0198
gefördert durch die DFG

Die Arbeit von P. Metz geht von folgendem Problem aus. Die Untersuchungen von Jaensch und seinen Schülern haben gelehrt, daß ein großer Hundertsatz von Jugendlichen über optische Anschauungsbilder verfügt. Es ist daher verwunderlich, daß die Kinderzeichnungen in ihrer bekannten schematisch-konstruktiven Art so wenig vom Vorhandensein lebendiger, individuell konkreter Anschauungsbilder merken lassen, deren Existenz durch die Erzählungen und Wortbeschreibungen der Jugendlichen verbürgt ist. Warum also verwenden die Jugendlichen beim Zeichnen aus dem Gedächtnis das ihnen im allgemeinen zur Verfügung stehende Anschauungsbild n i c h t? Sicherlich müßte, wenn es gelänge, die Anschauungsbilder für Zeichentätigkeit und -unterricht fruchtbar zu machen, eine Verbesserung der kindlichen Leistungen zu erreichen sein. Das ist keine Vermutung, sondern erwiesene Tatsache, wie vor allem die Erfolge des Zeichenlehrers A. Heckmann vom Deutschen Landerziehungsheim dartun. Der erste Teil der vorliegenden Arbeit geht von einer Zergliederung der Anregungsmittel aus, die Heckmann bei seinem Unterricht verwendet, um die künstlerischen Anlagen der Jugendlichen zu wecken. In einer Reihe gut angeordneter Experimente, bei denen allerdings die geringe Anzahl der Vpen die Beweiskraft der Ergebnisse herabsetzt, untersucht Metz den Zeichenakt des Kindes, seine Beeinflussung durch Farb- und Strichanregungen usw. Die auch konstitutionstypologisch interessanten Ergebnisse dieses Teils ermöglichen eine Bewertung dieser kunstpädagogischen Hilfen. Der zweite Teil behandelt die Frage, inwieweit das optische Anschauungsbild für die Zeichnung benützt wird. Metz legt seinen Ausführungen die Feststellungen einer bislang unveröffentlichten Arbeit von L. Politt über die zeichnerische Verwendung der optischen Anschauungsbilder zugrunde, geht aber insofern über sie hinaus, als er auch den Bereich des Motorisch-Dynamischen heranzieht. Und dadurch ermöglicht sich schließlich eine zulängliche Erklärung des Widerspruchs zwischen der Wirklichkeits- und Erscheinungstreue der optischen Anschauungsbilder des Kindes und der Wirklichkeitsferne seiner schematisch-konstruktiven Zeichnungen. Diese beruhen nämlich in keiner Weise auf optischen Anschauungsbildern, sondern entspringen einer darstellenden Motorik, sind motorische Schemata. Aber wenn nun also die optischen Anschauungsbilder beim Zeichenakt nicht verwendbar sind, so kommt ihnen doch für die Methode der Erziehung des Kindes zu einem künstlerischen Zeichnen große Bedeutung zu. Die gewöhnliche Kinderzeichnung ist S p r a c h e, sie meint Gegenstände und ist Mittel zum Zweck. Durch die Aufrechterhaltung und Pflege der optischen Anschauungsbilder des Kindes gewinnt dieses erstmals Einblick in eine andere Welt. Die der Kunst entgegenstehende Richtung auf das Wirkliche wird aufgehoben und es vollzieht sich durch die Pflege der optischen Anschauungsbilder das, was sich sonst erst viel später und mühsam entwickelt, den reinen Sinnenschein abgelöst von allem Intentionalen aufzufassen und darzustellen. Bei Heckmanns Anregungsmitteln wird die eindringliche Hinlenkung auf die Erscheinungsgegenstände nicht nur durch die Aufrechterhaltung der eidetischen Anlage als einer durchgehenden Einstellung gefördert, sondern auch durch die unmittelbare Wirkung der Anregungsmittel selbst in Verbindung mit den von ihnen wachgerufenen eidetischen Phänomenen. Die vorliegende Arbeit verweilt nicht zur Gänze auf dem Boden der experimentellen Jugendpsychologie und Kunstpädagogik, sondern leistet auch einige Arbeit für die Ästhetik und vergleichende Kunstwissenschaft. So kommt es im Anschluß an das Kapitel „Die Motorik als Grundlage der Kinderzeichnung“ zur Vornahme einiger Experimente zum Nachweis dynamischer Einfühlungstatsachen, die freilich nicht völlig Neues bringen, sondern nur einige der Ästhetik seit langem bekannte Einsichten zu stützen vermögen. Auch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0199
gefördert durch die
DFG

der mit Nachdruck hervorgehobene Satz, die optische Umwelt des Kindes erscheine deshalb beseelt, weil Kräfte darin erlebt werden, ist in keiner Weise neu. An den Nachweis der Kräfteeinfühlung als der fundamentalsten Apperzeptionstatsache hat W. Jerusalem einen großen Teil seiner philosophischen und psychologischen Forschungsarbeit gewandt. Auch der vergleichend kunstgenetische Abschnitt, der die Ontogenese der Kunst (die Anfänge der künstlerischen Tätigkeit beim Kind) mit deren Phylogenese (den Anfängen des Kunstschaffens bei der menschlichen Gattung) in Zusammenhang bringt, befriedigt nicht völlig. Weniger wegen der weitgehenden Vereinfachung der Problematik, sondern vor allem deshalb, weil hier der alte Irrtum wiederholt wird, die Bildkunst der Menschheit setze mit einem überraschendem und erstaunlichem Naturalismus ein, hier sei die erste Phase physioplastisch, während die Kinderzeichnungen durchaus ideoplastisch seien und erst auf späteren Stufen zu naturtreuer Darstellung gelangten. Dem ist entgegenzuhalten, daß die Physioplastik des Paläolithikums keinen absoluten Anfang darstellt, da, wie die Ergebnisse der Vorgeschichtsforschung lehren, vorher eine allerprimitivste Kunstübung von schematischem Geometrismus anzusetzen ist. Onto- und Phylogenese verhalten sich also hinsichtlich Physio- und Ideoplastik durchaus gleichsinnig. Aber durch diese Einwände soll der Wert der vorliegenden Arbeit nicht geschmälert werden. Ihr Hauptverdienst liegt in der geschickten Zergliederung des Zeichen a k t e s, über den man ja weit weniger wußte als über die Entwicklung der Zeichentätigkeit und der zeichnerischen Begabung. Diese Analyse macht gewisse Erkenntnisse der Konstitutionstypologie von Jaensch für die ästhetische Erziehung fruchtbar und vermittelt wichtige Neueinsichten in die Geisteswelt des Kindes. Schließlich wird es von hier aus möglich, gewisse klassische Sätze der Kinderpsychologie einer fruchtbaren Kritik zu unterziehen: so vor allem den, das Kind zeichne nicht, was es sehe, sondern das was es wisse.

Hatte die Arbeit von Metz Akt und Vorgang des kindlichen Zeichnens experimentell untersucht, so tut die nunmehr zu besprechende Schrift von N o l t e ein gleiches mit Bezug auf das kindliche Märchenschaffen. Dadurch sollen Einblicke gewonnen werden in die spontane Märchenproduktion überhaupt und weiterhin in Entstehungsart und -bedingungen primitiver Dichtungen. Keineswegs handelt es sich hier um eine literarhistorische oder literarpsychologische Untersuchung des Märchens, auch nicht um eine „Übertragung der psychischen Struktur des Märchens auf das Kind" als vorwiegenden Genießer dieser literarischen Gattung. Damit ist auch schon der Hauptgegensatz zu Ch. Bühlers Arbeit „Das Märchen und die Phantasie des Kindes" angedeutet. Dort herrscht eine mehr literarische Betrachtungsweise, die kinderpsychologische tritt zurück — nach der Ansicht Noltes, der sich eingehend mit der Methode und einzelnen Ergebnissen der Monographie seiner Vorgängerin auseinandersetzt. „Der Aufforderung Wundts, die freie Märchenproduktion des Kindes als wichtigsten und entscheidendsten Ausgangspunkt der Analyse zu benutzen, ist sie nicht nachgekommen; sie geht vom bestehenden Märchenschatze aus und betrachtet die Grundstimmung des Kindes im Märchenalter als der des Märchens adäquat. Und so verfolgt sie lediglich den Zweck: Was lehrt uns das Märchen über die Phantasie des Kindes?" Da durch ein solches Vorgehen, dessen positive Leistungen bei ihm zu wenig hervorgehoben werden, das produzierende Kind zu kurz kommt, sucht Nolte ein experimentelles Verfahren auszubilden, das diese Mängel vermeidet. Nolte geht von freien Märchenerzählungen der Kinder seiner Schulklasse aus, an die sich analysierende Selbstbetrachtungen der Kinder über ihre Erfindertätigkeit schließen. Die Kinder berichten hier, wie sie zu ihren Märchen gekommen seien. An die hier gewonnenen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0200
gefördert durch die DFG

Ergebnisse setzt dann die experimentelle Arbeit an. Aus wiederholter pädagogischer Erfahrung erwächst dem Verfasser die Überzeugung, daß die Märchenphantasie mit eidetischer Veranlagung zusammenhängt. Stets von neuem war zu bemerken, daß die Märchenerzählungen der Kinder aus inneren Anschauungsbildern erwachsen, die sich in der Form kinematographenartig abrollender Bilderreihen darbieten, untereinander und miteinander in einheitlicher Leitlinie verbunden. Die Wurzel des Märchens reicht hinab in die Kindheit des Menschen, bezw. in die Periode spezifisch eidetischer Veranlagung; und zwar erwachsen diese Märchenproduktionen aus lebhaft angeregter Gefühlstätigkeit. „Das Primäre im Märchen ist die emotionale Komponente des Psychischen; das pulsierende Gefühl ist es, das in den Anschauungsbildern nach Ausdruck ringt und in der Beschreibung der Anschauungsbilder und ihrer Sukzession entringt sich der kindlichen Seele unter befreiender Gefühlsentspannung das Märchen". Die von Nolte zum Erweis des „emotionalen Ursprungs des Märchens unter Mitbenützung der Anschauungsbilder" angestellten Experimente, sind vornehmlich dadurch gekennzeichnet, daß hierbei der Verlauf der Anschauungsbilder im Kinde durch musikalische Einwirkung (Geigenspiel) gelenkt wird. Dabei zeigt sich, daß das von dem Kind auf Grund seiner Anschauungsbilder produzierte Märchen in seinem Stimmungsgehalt dem musikalischen Gefühlswert der vorgeführten Tonstücke adäquat war. — Neben dem kinderpsychologischen Teil steht dann ein vergleichend kunstwissenschaftlicher. Nolte überträgt seine These vom Märchen als einer Funktion des Gefühls, das seinen Weg über die Anschauungsbilder nimmt, auf das Märchenschaffen primitiver Völker, womit eine Erkenntnis von Jaensch verwertet wird, daß der eidetische Tatsachenkreis seine Bestätigung und Erweiterung am Material der Völkerpsychologie findet. Den Schluß der Arbeit bildet eine pädagogische Nutzanwendung, in der die Stellung des frei gestalteten Märchens im Aufsatzunterricht erörtert wird. Die letzte der zu besprechenden Arbeiten, die Untersuchung B. Leinwebers, hat das am weitesten ausgreifende, kunstwissenschaftlich interessanteste Thema. Doch entsprechen der Tiefe und Weite der Fragestellung die zur Verfügung stehenden Forschungsmittel nicht recht, und so kommt es hier zu einem Widerspruch zwischen Themensetzung und Ausführung, der in den vorhergehenden Arbeiten vermieden ist. Hier handelt es sich um nicht mehr und nicht weniger als um eine letzte Typologie des künstlerischen Schöpfertums, um eine psychologische Begründung der fundamentalen Stilkategorien, der Grundeinstellungen des künstlerischen Schöpfertums, um eine Idealtypik der dichterischen Anlageformen. Der Haupteinwand gegen die Ergebnisse dieser Arbeit richtet sich gegen Anzahl und Auswahl der hier herangezogenen Versuchspersonen. Aus der Untersuchung einer ganz geringen Zahl (9!) literarisch tätiger Persönlichkeiten, die außerdem hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zum Dichtertypus nur sehr zum Teil werthaft legitimiert sind — manche von ihnen wären weit eher als begabte Dilettanten anzusprechen, denen die Betätigung auf einem andern Kunstgebiet nicht weniger naheläge — kann man so weitgehende Feststellungen, wie sie hier versucht werden, nicht mit Sicherheit gewinnen. Wenn dem Verfasser aber doch Ergebnisse beachtlicher Art gelingen, so verdankt er das vornehmlich dem Umstand, daß seine Untersuchungen durch die Forschungsarbeit anderer Psychologen der Marburger Schule gestützt werden. Er kann hier die Ergebnisse der noch unveröffentlichten kunstpsychologischen Arbeit von H. Thomas heranziehen, die sich ähnliche Aufgaben stellt („Impressionismus und Expressionismus, eine typenpsychologische Untersuchung impressionistischer und expressionistischer Schaffensvorgänge in der Malerei"). Auch die Untersuchungen von V. Lucke über Sonder-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0201
gefördert durch die DFG

formen des integrierten Menschentypus, W. Neuhaus („Über die Persönlichkeitsmerkmale des vegetativen Menschentypus") und I. Meier („ Die Synästhesien usw.") helfen mit, manche Lücke seines Materials zu schließen. Leinweber untersucht seine Vpen auf eidetische Phänomene, Synästhesien und verwandte Erscheinungen, die sprachästhetisch wichtige Tatsache der Begriffssymbolik usw., betrachtet die seelischen Vorgänge beim Schaffensprozeß und läßt sich schließlich von ihnen selbst diejenigen ihrer Dichtungen nennen, die sie für ihr künstlerisches Wesen, ihren Personalstil besonders charakteristisch halten. So kommt er schließlich zu einer dreifachen Typenscheidung: kohärenter, kontemplativer und dynamischer Typus. Der erste Typus ist die dichterische Bekundung des nach außen integrierten Typus (I_1) nach Jaensch, Typus 2 und 3 sind Unterformen der nach innen integrierten (I_2) Grundform des menschlichen Seins. Es ist möglich, diese Typologie hinsichtlich wesenhafter Anlagemomente mit den herkömmlichen Scheidungen in Beziehung zu setzen. Der kohärente Typus zeigt Züge des Realisten, der kontemplative des Idealrealisten, der dynamische des konsequenten Idealisten. Im Sinn der Typenscheidung Diltheys wären Typus 2 und 3 als objektive und subjektive Idealisten zu bezeichnen. Verdienstlich ist die übersichtliche Zusammenstellung der Strukturzüge der einzelnen Typen, die auch manches zum Nachweis des seelischen Zustandekommens der Anlage für episches, lyrisches und dramatisches Schaffen, des Vorwiegens bestimmter poetischer Gattungen und Kategorien im Werk einzelner Dichter beibringt.

Wien. Friedrich Kainz.

Erna Schiefenbusch: L'Influence de Jean-Jacques Rousseau sur les Beaux-Arts en France. Annales de la société Jean-Jacques Rousseau. Bd. XIX. 1929—1930.

Erna Schiefenbuschs Schrift stellt für die Kunstwissenschaft wichtige Probleme, die, wollte man sie weiter vertiefen, zu Fragen einer Soziologie der Kunst überhaupt führen würden. Es scheint mir indessen nicht so ohne weiteres aus der vorliegenden Abhandlung ersichtlich, daß die Verfasserin sich über die Schwierigkeit solcher Probleme im Klaren war. Zunächst setzt sie eine bestimmte Vorstellung von Rousseau voraus, von der aus sie nun seinen Einfluß auf die französische Kunst zu bestimmen sucht. Ohne hier näher auf Fragen einzugehen, die Rousseau selbst betreffen, so sei doch soviel gesagt, daß die verschiedenen Momente in dem Wesen Rousseaus, von denen aus sein Einfluß sich bestimmen ließe, nicht genügend von einander unterschieden sind. Sentimentalität, Tugend, „état d'âme", Utilitarismus werden hier zu einer Einheit im Grunde disparater Elemente zusammengefaßt, die nun als Ausgangspunkt für die Analyse des von Rousseau auf die Kunst eingeübten Einflusses angenommen werden. Wären hier nicht gewisse Unterscheidungen am Platze, so vor allem zwischen vertu und bonté, die bei Erna Schiefenbusch nur angedeutet werden? Ist der einsame Träumer Jean-Jacques und der tugendhafte citoyen de Genève so ohne weiteres identisch? Läßt sich die Nouvelle Héloise so einfach auf eine Formel bringen, daß sich daraus ein eindeutiges Kriterium entnehmen läßt, um den Einfluß Rousseaus zu bestimmen? Erna Schiefenbusch spricht von dem „état d'âme sentimental de la Nouvelle Héloise". Würde man einmal den Roman Rousseaus ganz unvoreingenommen lesen, so würde man vielleicht erstaunt sein feststellen zu müssen, einen wie großen Raum hier ganz verständig-rationale Erörterungen einnehmen. Dann möchte man auch wieder auf die psychologisch-soziologischen Bemerkungen von Saint Preux, während seines

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0202
gefördert durch die DFG

Aufenthaltes in Paris hinweisen, die durchaus nicht sentimental sind und bei denen man ganz wohl an Stendhal denken mag.

Nun ließe sich darauf erwidern, daß es sich hier gar nicht um den „wahren" Rousseau handelt, sondern um das Bild, das sich seine Zeitgenossen von ihm geformt haben. Dann würde sich aber die Frage stellen, welches denn dieser vielleicht nur unvollständig verstandene oder geradezu mißverstandene Rousseau war, wie er sich in seiner Zeit darstellte. Erna Schiefenbusch geht darauf nicht mehr ein, sie setzt vielmehr einen bestimmten Rousseau voraus, der vielleicht weder dem wirklichen Jean-Jacques noch dem zeitgenössischen Phaenomen oder Mythus: Rousseau ganz entspricht.

Von dieser Vorstellung Rousseaus aus sucht Erna Schiefenbusch nun dessen Einfluß auf die Kunst zu bestimmen. Dabei taucht sofort eine weitere schwierige Frage auf: wie läßt sich überhaupt der Einfluß Rousseaus feststellen? Die Kriterien, die Erna Schiefenbusch dafür angibt (vgl. etwa S. 20 f), scheinen mir denn doch zu unbestimmt zu sein. Man erstaunt manchmal, wenn man sieht, was hier Alles dem Einfluß Rousseaus zugeschrieben wird. Dabei fehlen ganz Erwägungen, wie sie sich aus der Anschauung allgemeiner Wandlungen in der Zeitlage ergeben würden. Das sich konstituierende bürgerliche Bewußtsein macht im 18. Jahrhundert seinen Einfluß auch in der Kunst geltend. Die moralisierenden Tendenzen sind ein allgemeiner Ausdruck dieses bürgerlichen Bewußtseins. Menschen, die daran gehen, Staat und Gesellschaft zu reformieren, bringen einer „l'art pour l'art" Betrachtung wenig Verständnis entgegen. Der „Utilitarismus" ist besonders seit den siebziger Jahren eine ganz allgemeine, mit den Zeitbedingungen zusammenhängende Erscheinung.

Hier ließen sich nun interessante Probleme stellen, wie sie etwa Weisbach für die französische Kunst in seiner „Französischen Malerei des 17. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft" aufgeworfen hat. Dabei müßte immer daran festgehalten werden, daß der Maler nicht nur Künstler, sondern eben auch einfach Mensch ist. Wandelt sich nun der Menschentypus, so wandelt sich auch der Künstler, ohne daß sich doch die Einflüsse, die auf den Menschen gewirkt haben, ohne weiteres in dem Künstler wiederfinden ließen. Der Künstler als Zeitgenosse Rousseaus hat, aller Wahrscheinlichkeit nach, einmal die Nouvelle Héloise gelesen, und vielleicht entscheidende Eindrücke aus dieser Lektüre erhalten. Wie weit lassen sich nun aber diese Eindrücke auch in der künstlerischen Schöpfung feststellen?

Vielleicht könnten die Ausführungen über die einzelnen Künstler uns darüber Aufschluß geben. Die moralisierend-sentimentale Art eines Rousseau konnte nur, wie Erna Schiefenbusch ausführt, einen schädlichen Einfluß auf die Künstler ausüben. Dies würde im Einzelnen aufzuweisen sein. Nun ließe sich zunächst kaum eine moralistisch-sentimentale Architektur feststellen. Es handelt sich auch bei Erna Schiefenbusch um Einflüsse, die Rousseau auf Theoretiker der Ästhetik ausgeübt hat. Aber dies ist nicht die Frage, die wir hier stellen. Das Gleiche gilt auch tatsächlich für die Skulptur. Freilich könnte es anders in Bezug auf die Malerei sein, und man ist gespannt darauf, näheres über den verheerenden Einfluß Rousseaus auf die Maler zu erfahren. Im Ganzen ist man aber ziemlich enttäuscht. Um nur einige Beispiele herauszuheben: Greuze war ein wirklicher Künstler. Erna Schiefenbusch bemerkt indessen, daß seine Köpfe schlecht gezeichnet sind. Was hat aber dies mit dem Einfluß Rousseaus zu tun? Oder da ist Madame Vigée Lebrun, über deren künstlerische Qualitäten Erna Schiefenbusch sich höchst anerkennend äußert. Oder dann wieder Prud'hon, den Erna Schiefenbusch den „Jean-Jacques de la peinture" nennt, und von dessen Portrait der Kaiserin

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0203
gefördert durch die DFG

Josephine sie bemerkt, daß es das Meisterwerk einer ganzen Generation bezeichnet. Schließlich wird sie auch dem Landschaftsmaler Hubert Robert vollständig gerecht.

Welche Maler bleiben dann aber schließlich übrig, an denen sich die These Erna Schiefenbuschs erweisen ließe? Maler, die mit Recht vergessen sind, die zu der in allen Zeiten sich betätigenden Masse der „Kitschmaler" gehören. Und in diesem Sinne ließe sich manches für die Geschichte der Kitschmalerei aus der Abhandlung Erna Schiefenbuschs entnehmen, wobei sich vielleicht die Kitschmalerei gerade aus dem Überwiegen des Außerkünstlerischen, Menschlich-Allzumenschlichen in der Kunst deuten ließe. Auch diese Art Kunst kennt gewisse Wandlungen, die für den Soziologen nicht uninteressant sind. Es sei Erna Schiefenbusch zugegeben, daß Rousseau in der Wandlung dieser Kunstgattung eine gewisse Rolle gespielt hat. Im Übrigen muß man aber, glaube ich, mit der Hypothese direkter literarischer Einflüsse auf die bildende Kunst sehr vorsichtig sein.

Erna Schiefenbusch gibt uns vielfache Anregungen, und es wäre erwünscht, daß sie das von ihr gesammelte, wertvolle Material in einem weiteren, nicht von vornherein durch einen bestimmten Gesichtspunkt eingegrenzten Rahmen zur Geltung bringen möchte.

Paris. Bernhard Groethuysen.

Georg Misch: Lebensphilosophie und Phänomenologie. Eine Auseinandersetzung der Diltheyschen Richtung mit Heidegger und Husserl. 2. Aufl. Leipzig, B. G. Teubner, 1931. — Wilhelm Dilthey: Von deutscher Dichtung und Musik. Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes. Leipzig, B. G. Teubner, 1933. — Der junge Dilthey. Ein Lebensbild in Briefen und Tagebüchern 1852—1870. Zusammengestellt von Clara Misch geb. Dilthey. Leipzig, B. G. Teubner, 1933.

Wilhelm Dilthey spricht zu uns. Mittelbar aus dem gründlichen, gewissenhaften, umständlichen Buche Mischs. Es war bekannt, daß zwischen Dilthey und Husserl Auseinandersetzungen gespielt haben, und es wurde neuerdings sichtbar, daß in Heideggers Hauptwerk Diltheysche Einflüsse von Belang sind. Aber wie die Richtungen im einzelnen sich kreuzen, das wird erst von Misch klargelegt. Er stützt sich auf die genaueste Kenntnis der Schriften Diltheys, die es ihm erlaubt, mit bewundernswerter Sicherheit das Zusammengehörige aus den entferntesten Winkeln herbeizuholen, und er ist auch in Heideggers Lehre tief eingedrungen; dagegen wird er der Phänomenologie Husserls, wie mir scheint, nicht ganz gerecht. Es läßt sich auch vermuten, daß für die Mehrzahl der Leser das sorgsame Eingehen auf hundert Einzelheiten, die Häufung der wörtlichen Anführungen, das Hin und Her der Gedankenbewegung ermüdend wirken dürfte. Ich selbst habe das verspürt, muß jedoch hinzufügen, daß ich viel aus dem Buch gelernt habe, freilich nicht als Ästhetiker — denn nach dieser Richtung hin bietet das Werk kaum etwas, — wohl aber als Philosoph. Die starke philosophische Leistung Diltheys wird uns ganz nahe gebracht.

Einen unmittelbaren Eindruck des Historikers und des künstlerischen Menschen Wilhelm Dilthey empfangen wir aus der an zweiter Stelle genannten Veröffentlichung. Sie enthält die Bruchstücke eines umfassenden Werks „Studien zur Geschichte des deutschen Geistes". Die Herausgeber, Georg Misch und Hermann Nohl, sagen, nach Diltheys Überzeugung müsse die Kultur eines Volkes zu Grunde gehen, wenn sich nicht erhaltende und kritische Richtungen vereinigten; im Sinne einer solchen Verbindung sollte die Geschichte des deutschen Geistes geschrieben und hiermit dem deutschen Volk das Bewußtsein von sich selbst gegeben werden;

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0204
gefördert durch die DFG

an Dichtung und Musik strebte Dilthey das Germanische im deutschen Wesen sichtbar zu machen. Dem Vorwort der Herausgeber schließt sich an ein Teil des Nachrufs, den Hugo von Hofmannstal dem Meister gewidmet hat. Am Anfang stehen Betrachtungen über die germanische Welt, die unbeschreiblich zeitgemäß sind, denn nahezu alle Fragen, die mit der neuen Staatsordnung aufgerührt worden sind, werden hier gestellt und einer überzeitlich gedachten Beantwortung zugeführt. Es folgen Ausführungen über die ritterliche Dichtung und das nationale Epos, Ausführungen, die auf letzte Einsichten hin angelegt sind und dennoch Anschaulichkeit wahren. Ein paar Sätze allgemeinen Inhalts seien wiedergegeben: „In jeder großen Nation entstehen Werke, welche das Wesen derselben in einer höchsten, von der Zeit unabhängigen Manifestation aussprechen. Solche Schöpfungen verdanken wir dem Dichter des Nibelungenliedes, Bach, Händel, Beethoven, Kant, Goethe. Wie aus dem Urgestein germanischen Wesens scheinen sie hervorzubrechen. Sie vergegenwärtigen dem Deutschen wie dem Ausland, was deutscher Geist sei.“ (S. 145.) Bewundernswert ist die Nacherzählung des Nibelungenliedes, ganz einfach, nur geschmückt mit Hinweisen auf die Ilias.

Weiterhin wird erzählt von der großen deutschen Musik des achtzehnten Jahrhunderts: von Händel, der mit der Zeit ging, und namentlich von Bach, Haydn und Mozart. Durch Bach ist die Selbständigkeit eines Kulturgebietes gegenüber der großen Richtung der Zeit gewahrt worden, durch ihn ist die protestantische Religiosität zum Bewußtsein und zum dauernden Besitz des deutsche Volkes erhoben worden. Diltheys Schilderung der protestantischen und der katholischen Kirchenmusik, die nähere Kennzeichnung des Bachschen Werkes sind Höhepunkte einer einfühlenden Behandlung sowohl geschichtlicher Zusammenhänge als auch der Musik als einer im Leben stehenden Kunst. Wie aber nun einzelne Werke Bachs beschrieben werden, kommen Deutungen zustande, die nicht bei jedem Kenner Beifall finden dürften. Überzeugend sind — wenigstens für mich — nur die Betrachtungen über die Oratorien und Passionen. An sie schließt sich würdig an, was Dilthey von Haydns „Schöpfung“ sagt: einerseits von dem Zusammenhang mit Weltanschauung und Dichtung, andererseits von dem Sinn der „malenden“ Musik. Haydns künstlerische Persönlichkeit wird gut herausgebracht, etwa durch Vergleichung mit den Sinfonien Beethovens: „In diesen ist eine tätige, energische Vorwärtsbewegung, beinahe eine Handlung. Sie sind wie Akte eines Dramas. Haydn aber breitet bestimmte, typische Grundstimmungen aus; in jeder von diesen lebt das sinnige Gemüt in anderer Art.“ (S. 263.) Wie schade, daß die Gedanken über Mozart nicht weitergeführt worden sind! Diltheys Hand erreicht hier die Tiefenschicht des musikalischen Schaffens, in der, dem Musiker unbewußt, das jenes Schaffen bestimmende Allgemeinmenschliche verborgen ist.

Im letzten Teil werden Klopstock, Schiller und Jean Paul behandelt. Von beträchtlichem Umfang ist die Studie über Schiller. Sonderbar, daß Dilthey ihn uns so weit entrückt findet wie Dante oder Calderon. Er sieht ihn als einen Willensmenschen, als den geborenen Dramatiker, als den Dichter des Ideals, als einen Dichter, dessen Lyrik „in einer großen, ganz bewußten, von Gedanken gebundenen Intention enthalten ist.“ Er stellt ihn in den Zusammenhang der philosophischen und weltanschaulichen Entwicklung, legt aber den stärkeren Ton auf die mitgegebenen persönlichen Gaben und die Vorgänge des persönlichen Lebens. Die ausführlichsten Betrachtungen werden den Dramen zuteil, doch scheint mir in ihnen der erstaunliche Sinn Schillers für die Bühnenwirksamkeit nicht hinlänglich gewürdigt. Ist es nicht geradezu unheimlich, daß wir, obwohl wir jedes Wort von „Kabale und Liebe“ kennen, bei einer Aufführung immer wieder in die stärkste Spannung versetzt werden? Nur ein richtiger Theaterdichter bringt das zuwege.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0205
gefördert durch die
DFG

Auch in dem Buch „Der junge Dilthey", in diesen Briefen und Aufzeichnungen des Werdenden, nimmt die Kunst einen breiten Raum ein. Mehrfach wird vom Theater gesprochen. Am 22. November 1853 berichtet Dilthey seinem Vater über eine Aufführung des „Othello" und bemerkt: „Die beste Rolle Dessoirs. Er ist unstreitig der größte Othello Deutschlands, überhaupt durch und durch Genie und künstlerisch ausgebildet." Rückblickend schreibt er im Sommer 1860: „Mit welcher Andacht saß ich damals im Schauspielhaus, analysierte Charaktere Shakespearescher Stücke und Dessoirs Auffassung." Näher geht er auf musikalische Eindrücke ein, indem er sie etwa so schildert wie wir es von Kretzschmar her gewöhnt sind; die Verwandtschaft der Musik mit der Religion ist von ihm früh gesehen worden. Diese lebendige Anteilnahme an der Kunst in allen ihren Erstreckungen war auch später nicht entschwunden: als ich Dilthey 1886 kennen lernte, war er begierig zu erfahren, was uns Junge erfüllte, und so blieb es zwei Jahrzehnte hindurch. Eigentlich erst 1857 ist die philosophische Neigung ganz durchgebrochen; 1861 schreibt er, der Schwerpunkt seines Wesens liege in der Verknüpfung des Philosophischen und des Historischen. Wie das alles zusammenklingt, zeigen folgende Sätze: „Es gibt eine der Geschichte der Weltanschauung eigentümliche philologische Methode, welche in Sammlung der Begriffe, Voraussetzungen, Gedankenfolgen, Schemata usw. beruht ... Wie eine Melodie aus einer oder mehreren ursprünglichen Tonbewegungen besteht, wie ein Kristall aus einer oder mehreren Weisen der Stoffverknüpfung, so ein System. In den Hauptweltanschauungen ist das Schema, was das Gesetz in der Formation der Körper (etwa für die Pflanze die Zellenbildung), was die zu Grunde liegende musikalische Idee für die Melodie." (S. 89.)

Den größten Reiz des Buches bildet das rein Persönliche. Nachdenkliche Bemerkungen ranken sich um kleine und große Erlebnisse; vom Anblick der ersten Frühlingsblumen im Berliner Tiergarten bis zu den politischen Ereignissen der Zeit. Wir empfangen anschauliche Bilder aus dem Universitätsleben in Berlin, Basel und Kiel. Manche Notiz beleuchtet die Verhältnisse stärker als lange Ausführungen es vermöchten. So schreibt Dilthey 1868 aus Berlin von der überreichen Arbeit und den zahllosen Bekannten: „Der Briefbote, welcher jeden Morgen 3—4 Briefe brachte, meinte schließlich, bei mir sei wohl jeden Tag Geburtstag." Persönlichkeiten werden geschildert, die auch mir noch begegnet sind: Joseph Joachim, Adolf Glaser, Steinthal und Lazarus. Engste Freundschaft verband Dilthey mit Lazarus und dessen Frau. „Wie schwer wird mir doch der Gedanke, ihn zu entbehren. So viel Tiefe, Feinheit, herzliche Gemütlichkeit kann mir kein andrer Verkehr ersetzen. Was ich etwa geistig werde, dazu verdanke ich ihm den größten Teil der Anregung. Seine Frau aber wird mir wohl immer Typus der feinsten geselligen Anmut in kleinem Kreise sein, der ich je bei einer Frau zu begegnen das Glück hatte." Übrigens sah Dilthey auch bei dieser offenbar hochbegabten und anziehenden jüdischen Frau die „Zutat, welche die Verhältnisse fast in allen Fällen in die ursprünglichen Anlagen mischen. Eine innere Bitterkeit über die Zurücksetzung ihrer Nation läßt sie alle Verhältnisse leicht in diesem Sinne betrachten und verschieben ..." (Vgl. S. 126 die Würdigung Steinthals und die sich anschließenden Bemerkungen, ferner S. 164 die Sätze über Rahel.)

Was Dilthey über sich selber sagt, teils beiläufig, teils bekenntnismäßig, ergibt ein festumrissenes Bild. Schon in frühen Jahren hat er unter Schwermut gelitten, oft bis zum Lebensüberdruß. Aber die Arbeit hat ihn immer wieder in die Höhe gebracht: „Ihr habt doch keine Idee, was für eine Lebensfreude in Forschung, Schreiben, Reden steckt!" (1867). Nur wenige unter seinen Studenten und selbst unter seinen Kollegen wußten, daß er wirklich Tag und Nacht sich in die Arbeit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0206
gefördert durch die
DFG

festbiß; die andern konnten es nicht wissen, weil ein verhältnismäßig geringer Ertrag sichtbar wurde. Auf die Lehrtätigkeit verwendete er selten die volle Kraft, und es stimmt auch noch für spätere Zeit, was er 1869 einträgt: „Die Vorlesungen vernachlässige ich wahrhaft grauenhaft.“ Freilich, wenn er sich gut vorbereitet hatte und bei Stimmung war, dann erlebten wir Studierenden in den Jahren 1885 bis 1890 Stunden, die uns kein anderer Philosophie-Professor bieten konnte. Wir nannten Dilthey scherzend den Mann der ersten Bände. Wir ahnten nicht, welche Entwürfe er aufgetürmt hatte. Aus den Briefen und Tagebüchern erfährt man, wie die Pläne sich ineinander schoben, einer immer gewaltiger als der andere; zu der Zeit, als Wilhelm Wundt und Eduard von Hartmann Buch für Buch fertig herausbrachten, wirbelte es bei Dilthey durcheinander. Nicht ohne Rührung liest man, was er am 2. Januar 1867 niederschrieb: „Es ist fast wichtiger, daß der 2. Band des „Schleiermacher“ dem ersten rasch folgt, als daß der erste zu gehöriger Zeit kommt.“

Selten hat mich ein Erinnerungsbuch so festgehalten wie dieses. Der aufopfernden Mühe von Georg und Clara Misch gebührt wärmster Dank. Das Entziffern der Diltheyschen Handschrift, das Ordnen der Bruchstücke muß unsagbar viel Arbeit gekostet haben. Sie ist nicht vergebens aufgewendet worden.

Berlin. Max Dessoir.

Levin L. Schücking: Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung, 2. erw. Aufl., 1931, Leipzig und Berlin, Verlag und Druck von B. G. Teubner.

Der Verfasser hat das Verdienst, mit der vorliegenden Schrift, deren zweite Auflage dankbar begrüßt werden muß, eine Brücke zu schlagen von der Literaturgeschichte zur Soziologie des literarischen Lebens und Schaffens. Wie der „Geschmack“ selbst in keiner Weise letzte Instanz oder auch nur ein in sich beruhendes Phänomen ist, sondern hinausgeführt zu seinen Lebensgründen im persönlichen wie gesellschaftlichen Leben auf der einen, und zu der sachlichen Eigenart des Kunstwerks selbst auf der anderen Seite, so ist auch diese Soziologie der literarischen Geschmacksbildung ein Zwischenglied zwischen einer Soziologie der kunstschaffenden und kunsterlebenden Menschen und der immanenten sozialen Gehalte im Werk selbst. So kommt es, daß Schücking auf eine sehr lebendige Weise Beziehungen aufweist vor allem zwischen Werk und Betrachter, Mäzen und Schöpfer, Kritik und Publikum. Aus einer weitgreifenden literar- -und kulturhistorischen Bildung heraus gibt der Verfasser eine Fülle interessanter und aufschlußreicher Einsichten zu diesen Problemkreisen und wir dürfen gewiß behaupten, daß dieses Buch in vortrefflicher Weise den Zugang zur Soziologie der Literatur von der Literatur- und Geschmacksgeschichte aus vermittelt.

Eine eigene, spezifisch soziologische Leistung des Verfassers liegt im Aufweis und in der Deutung der von ihm so genannten „Geschmacksträgertypen“. An ihnen ist entscheidend für den methodischen Übergang von der kulturhistorischen zur soziologischen Betrachtungsweise der Satz: „Nicht der Geschmack wird in der Regel ein anderer und neuer, sondern andere werden Träger eines neuen Geschmacks“ (96). Damit ist gesagt, daß die innere Struktur kulturhistorischen Wandels nicht gleichzusetzen ist mit einem bloßen Wandel weltanschaulicher oder geschmacklicher „Einstellungen“, sondern daß das Auftreten anderer Menschen und Menschengruppen die zugrunde liegende Realität ist, an der erst, durch sie bedingt, jener neue „Geschmack“ erscheint. Die Untersuchung dieser Menschen und Menschengruppen nach ihrer Geistigkeit und Lebenslage gibt der Kulturforschung eine realistische Begründung neben der reinen Werkbetrachtung und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0207
gefördert durch die DFG

hilft ihr aus dem Subjektivismus heraus, in den sie als „geistes"-wissenschaftliche Forschung — schon der Name verrät diese Gefahr — durch den ständigen Hinblick auf die „Weltanschauungen" sehr zum Nachteil ihrer sachlichen Gültigkeit hineingeraten kann. Zu dieser Betrachtungsweise liefern für seine besonderen Probleme einige Abschnitte bei Schücking wertvolle eigene Beiträge („Die verschiedenartige Empfänglichkeit nach soziologischen Gruppen", S. 92 f.; „Gruppen- und Schulenbildung", S. 59 f.).

Berlin. Werner Ziegenfuß.

Julius Petersen: Aus der Goethezeit. Gesammelte Aufsätze zur Literatur des klassischen Zeitalters. 1932. Quelle u. Meyer. Leipzig. 241 S.

Da es sich im vorliegenden Werk um eine Sammlung von — mit einer Ausnahme — schon früher erschienenen Aufsätzen und Vorträgen handelt, und zwar aus dem Zeitraum zwischen 1912 und 31, so braucht hier von den Ergebnissen als solchen, die ja teils kräftig fördernd, teils grundlegend in den Besitzstand der Literaturforschung schon eingegangen sind, nicht mehr die Rede zu sein. Es soll hier nur das Ganze der Leistung noch einmal überschaut werden, mit besonderem Interesse für den geistigen und spezifisch wissenschaftlichen Habitus des Verfassers. — Die Beiträge umschreiten von Lessing bis zu Bettina den Kreis, dessen Mittelpunkt Goethe ist; ein zweiter Band soll unter dem Titel „Krisis der Literaturgeschichte" die methodologischen Aufsätze bringen. Die Sammlung erscheint als Beitrag zum Goethejahr nicht aus Zufall, noch Berechnung, sondern aus innerem Verhältnis. Ein in zwei Jahrzehnten wissenschaftlichen Bemühens wahrhaft erworbener Besitz klassischen Geistes tritt hier den in so vielen Festreden teils aus Notwendigkeit, viel öfter aus der Angst vor der eigenen Unzeitgemäßheit erhobenen Klagen über die Goethe-Krise und die Klassikernot entgegen; nicht streitend, sondern ganz aufs Positive der klassischen Leistungen gerichtet, indem er sie mit Wärme und Leuchtkraft zur Darstellung bringt, zeigt der Verfasser, was man mit ihnen verlöre. — Erstaunlich haben sich in der vorliegenden Sammlung die sorgsam gewählten Teile zu einem Ganzen gerundet. Der in jedem einzelnen Beitrag spürbare Geist der Klarheit, der Harmonie, der strengen Begrenzung und Durchgliederung der Teile, der Einheit und Kontinuität hat auch das Ganze der Sammlung durchdrungen. — Die Beiträge entwickeln sich thematisch auf der Linie Lessing—Goethe—Schiller—Kleist —Jean Paul-Romantik und knüpfen ihre Gegenstände bald untereinander zusammen (Lessing—Goethe, Jean Paul-Klassik, Frau Rat—Bettina) oder kontrastierend mit Erscheinungen der Vorzeit und Nachwelt: Schiller—Shakespeare, Schiller—Shaw. So ist hier wie in einem kleinen Universum „alles mit allem verbunden". Auch in der Auffassung der einzelnen Gestalten wirkt in einem dem Verf. vielleicht kaum bewußt gewordenen Grade das Gesetz der harmonischen Ausgleichung, denn sie werden mehr oder minder auf die Goethisch-Schillersche Klassik des Weltbilds und der Kunstgestalt ausgerichtet, auf sie, wie auf das Maß, die ideale Mitte bezogen. Mit Vorliebe sind sie von einer der Klassik zugekehrten Seite gesehen: Jean Paul in der Zeit seines Durchgangs durch Weimar, Kleist auf Schiller bezogen als Vollender der Synthese von antiker und Shakespearescher Dramatik, Lessing mit jenen Motiven der Persönlichkeit und des Werks, die ihn der neuesten Forschung als „Irrationalisten" und in näherer Verwandtschaft zu Goethe erscheinen lassen. Nur Shakespeare und Shaw stehen ein jeder im Extrem, in einem andern Kontrast zu den Gestalten der Mitte, aber ein jeder in seiner eigenen Notwendigkeit und Bedeutung belassen. — Die wechselnden methodischen Haltungen, deren Wechsel, so wie er von

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0208
gefördert durch die DFG

der Verschiedenheit der Aufgaben, der Gegenstände gefordert ist, mit spielender Leichtigkeit vorgenommen wird, schließen sich nicht minder auf eine sehr positive, bescheiden-vornehme Weise werbend zum Gesamtbild der im Umfang literargeschichtlicher Forschung überhaupt möglichen und fruchtbaren Haltungen zusammen, indem sich ihre Vielfältigkeit — gewiß mit Bewußtsein und Absicht — gegen jede Vereinseitigung als Verkümmerung richtet. Hier stehen die verschiedenen Mittel der geschichtlich-ästhetischen Auffassung in einem sie alle übergreifenden Zusammenhang des notwendigen Ausgleichs. Der junge Germanist fände hier die Relativität aller methodischen Einsätze und die Notwendigkeit, ihre Mannigfaltigkeit zu beherrschen, in der Folge der Aufsätze wie an Musterbeispielen verwirklicht. So repräsentiert der früheste Aufsatz über das Motiv der Minneburg in „Maria Stuart" die quellengeschichtliche Forschung, der (umgearbeitete) Aufsatz über Goethes Mondlied das Muster der notwendigen Verschmelzung historisch-philologischer und psychologisch-ästhetischer Interpretation des Einzelwerks. Der Kleinstaufsatz gibt sein Bestes im Vorbild der Wendung zum („musikalischen") Sprachstil, der Danziger Vortrag „Goethe und die deutsche Sprache" weitet die Sprachanalyse zu einer Geschichte Goetheschen Sprachstils, in welcher die beiden ersten Epochen in die dritte des Altersstils als die der „Universalität" und Totalität hinein entwickelt werden, eine erstaunliche Fülle im engsten Raum! Der Aufsatz Schiller—Shakespeare erhebt sich zu den das Sprachliche übergreifenden Gestaltsproblemen. Im rein Psychologischen bleiben die Beiträge über „Schiller im Gespräch", Frau Rat und Bettina, Goethe und Frau von Stein; der letzte ein beglückendes Zeugnis der intimsten und zugleich taktvollsten Erfühlung. Schließlich eröffnen die Beiträge „Lessing und Goethe" und „Schiller und Shaw" geistesgeschichtliche Weiten. Selbst hier und gerade hier stehn im vollen Einklang der Sinn für die Ganzheiten und die Bemeisterung der Einzelfakten und -fragen, die persönliche Beteiligung und die Kraft des Vergegenständlichens, die geschichtliche Auffassung und das vielfältig regsame Kunstgefühl.

Göttingen. Kurt May.

Hans Kasdorff: Der Todesgedanke im Werke Thomas Manns. Leipzig: Eichblatt 1932. XX, 213 Seiten. (Form und Geist, Arbeiten zur germanischen Philologie, Bd. 26.)

Das Verhältnis zum Tode hat in der Dichtung Thomas Manns entscheidende Bedeutung, und man kann gewiß, wie es die vorliegende Untersuchung anstrebt, von ihm aus zu einem umfassenden Verständnis seines Werkes gelangen. Der Verfasser sieht in der Gestaltung des Todesproblems bei Thomas Mann die grundlegende Verwandtschaft mit Schopenhauer zum Ausdruck kommen; er findet im Verlauf des Mannschen Schaffens eine Wendung, eine Abkehr von der Sympathie mit dem Tode und einen Entschluß zum Lebensdienst. In den früheren Novellen, die alle mehr oder weniger von dem Todesgedanken beherrscht sind, kommt der Tod aus gebrochenem Selbstgefühl, erloschenem Willen, er endet ein Leben, das ausgehöhlt ist und sich dem Tode zuneigt. Die Sympathie mit dem Tode entspringt aus dem Wissen um die Wertlosigkeit des Lebens. In den Buddenbrooks, wo die Menschen ebenso an Lebensschwäche sterben, sieht der Verfasser das Problem kompliziert durch das, was er Verinnerlichung nennt, eine Steigerung der Kräfte des Willens und Intellekts, die die Seele im Menschen verkümmern läßt. Er arbeitet dabei mit den Begriffen der Philosophie von Klages, die Geist und Leben einander gegenüberstellt. Die Gestalten Thomas Manns, für die die Welt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0209
gefördert durch die DFG

Wille und Vorstellung ist, verinnerlichen sich bis zur „Entseelung des Leibes". Thomas Buddenbrook leidet an seinem Willen, der ihn „dem Leben entfremdet". Das Schopenhauer-Erlebnis bestätigt ihm die Entwertung des Lebens, aber die Hoffnung auf das Fortleben in einem andern, stärkeren Ich stammt von Nietzsche. Für seinen wirklichen Tod aber hat dies Erlebnis keine Bedeutung, sein Tod ist der Höhepunkt der „Verinnerlichung". Bei genauerer Betrachtung erscheint dieser Begriff, auf Thomas Manns Gestalten angewandt, doch etwas gewaltsam konstruiert. Stirbt denn Thomas Buddenbrook auf der Höhe seiner Willenskraft? Er leidet nicht an überstarkem, sondern an versagendem Willen. Er muß seinen Willen künstlich spornen; er sagt selbst einmal, daß der Schwung, mit dem er zuerst seine Unternehmungen angriff, aus der Reflexion stammt. Und an der Aushöhlung seines Willens und seiner Lebenskraft stirbt er. Das Schopenhauer-Erlebnis aber ist nicht nur eine philosophische Reminiszenz. Thomas Buddenbrook taucht hier für einen Augenblick in eine tiefere Lebensschicht ein; sein Leiden am Leben öffnet ihm den Blick in eine das Leben übergreifende Weltansicht und macht ihn für diesen Augenblick schöpferisch. Dann sinkt er zurück, seine Kraft reicht nicht, das Geschenk zu halten. Der Gegensatz zwischen diesem versinkenden Moment und dem durch die Leere und Hoffnungslosigkeit des Lebens bestimmten Gesamtbild des Romans ist in seiner künstlerischen Wirkung nicht erkannt worden: er läßt das Leben noch dunkler erscheinen und öffnet doch einen Ausblick darüber hinaus.

Während in den folgenden Novellen das Verhältnis zum Tode im wesentlichen dasselbe bleibt, soll dann im Zauberberg die Überwindung der Sympathie mit dem Tode dargestellt sein. Im Schneesturm findet Hans Castorp den genialen Weg zum Leben durch die Überwindung des Todesgedankens. Doch ist diese Wendung keine Entwicklung, sondern nur eine Umkehrung: das Leben als bloße Existenz, ohne tieferen Inhalt, das vorher verneint wurde, wird jetzt bejaht; es soll geschützt und gefördert werden, der Tod soll im Herzen eingeschlossen und dadurch unschädlich gemacht werden. Hier wie dort eine rein rationalistische Auffassung des Lebens, für die der Tod nur den Abschluß bedeutet. Diese Deutung vereinfacht doch zu sehr. Es handelt sich im Zauberberg gar nicht um eine Abwendung vom Tode. Hans Castorp geht ja den „genialen Weg" nicht wirklich, noch weniger nimmt er den Fortschrittsglauben Settembrinis an; beides wird übrigens in der Untersuchung selbst hervorgehoben. Auch im Zauberberg wird, deutlicher und betonter noch als in den Buddenbrooks, das dem Tode verfallene Leben gezeichnet. Daß „alles Interesse für Tod und Krankheit nichts ist als eine Art von Ausdruck für das am Leben", ist nicht nur eine Umschreibung des ärztlichen Berufsinteresses und bedeutet nicht die Bekehrung von der Sympathie mit dem Tode zu einem reinen Nützlichkeitsstandpunkt. Es bedeutet, daß in dieser Welt das Interesse am Leben nur als Interesse an Tod und Krankheit erscheinen kann. Die Ironie ist nicht erkannt, die, ebenso wie in den Buddenbrooks, die gesamte Darstellung bestimmt. Alle Gestalten des Romans sind ja dem Tode unmittelbar nahe, nichts von allem, was sie sagen und tun, hat volles Gewicht. In dieser ausgehöhlten und innerlich erstorbenen Welt taucht dann in dem Traum Hans Castorps im Schnee einmal das Bild echten und tiefen Lebens auf, um zu versinken, wie in den Buddenbrooks. Auch hier ist die künstlerische Dynamik dieses Kapitels nicht gesehen. Und auch dem Inhalt der Vision wird der Verfasser nicht gerecht. Der Tod soll nicht abgewehrt, ihm soll „die Treue gehalten" werden, die Liebe zum Tod soll zur Liebe des Lebens und der Menschen führen.

Kasdorff vergleicht Thomas Mann häufig mit Friedrich Huch und hebt überzeugend hervor, daß Huchs Gestalten aus innerer Fülle dem äußeren Leben ent-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0210
gefördert durch die DFG

fremdet sind, daß ihnen der Tod ein Geschenk, eine Erweiterung des Lebens ins All bedeutet, während der Tod in Thomas Manns Dichtungen ein ersterbendes Leben endet. Aber das Urteil wird schief, wenn er aus diesem Gegensatz unter Heranziehung der politischen und kulturpolitischen Schriften Thomas Manns einen flachen Rationalismus und Fortschrittsglauben in seinem Werk ableitet und im Namen der Lebensphilosophie bekämpft. Es geht überhaupt nicht an, diese Aufsätze, die oft nur sehr leichten Gewichts sind, ohne weiteres mit den Kunstwerken auf eine Stufe zu stellen. Nur von der Dichtung aus läßt sich die Bedeutung des Todesgedankens im Werk Thomas Manns richtig bewerten. Seine Dichtung stellt das Leben dar, das im Zeichen des Todes steht. Er weiß von dem tieferen und volleren Leben, aber seinen Geschöpfen ist es versagt, es erscheint ihnen nur in vorüberfliehenden Visionen. Wenn er dann zuletzt doch das Bekenntnis zu diesem Leben, zu einem Leben in unmittelbarer Todesnähe als Forderung aufstellt, so liegt darin eine Art von herbem Ethos, das mit rationalistischem Optimismus nicht richtig bezeichnet ist. Auch in Thomas Manns Auffassung vom Wesen des Künstlers, wie sie im Tonio Kröger zum Ausdruck kommt, sieht Kasdorff einen Beweis für die Seelenlosigkeit und Lebensfeindlichkeit seiner Kunst, die er dann auch in dem gedanklichen Charakter seiner Sprache ausgeprägt findet. Aber diese Darstellungsart entspricht dem, was Thomas Mann darstellen will. Ihr Wesen ist die Ironie. Tonio Kröger sehnt sich nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit, weil ihm die Kraft zum vollen Leben fehlt, so bleibt ihm nur übrig, wie dem Dichter selbst, das gewöhnliche Leben ironisch darzustellen. Aber eben die Ironie zeigt, daß dies Leben nicht das ganze Leben ist.

Trotz verschiedener sachlicher Einwände ist anzuerkennen, daß die Schrift das Problem von vielen Seiten beleuchtet und zur Charakteristik Thomas Manns wertvolle Gesichtspunkte herausarbeitet.

Oranienburg-Eden. Meta Corssen.

Richard Alewyn, Johann Beer: Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1932.

Alewyn sammelt, beschreibt und deutet die bisher nur unter Pseudonymen bekannten und wenig beachteten Romane des spätbarocken Dichters Johann Beer und ergänzt die Biographie dieses bisher nur als Musikschriftsteller bekannten Dichters durch die Ergebnisse persönlicher Nachforschungen an den Aufenthaltsorten Beers und durch biographische Anspielungen seiner Schriften. Durch ihr Gebiet, durch Fleiß, Spürsinn und Umsicht des historisch kritischen Teils sehr verdienstlich, hätte diese Untersuchung ohne Zweifel auch über das Wesen der spätbarocken Romanliteratur tieferen Aufschluß geben können ohne Alewyns wenig glücklichen Einfall, seiner Arbeit den Charakter einer Entdeckung zu geben. Denn diese Tendenz, die mehr als fragwürdig und nur mit Gewalt zu behaupten ist, hintertreibt die unbefangene Erschließung des Phänomens.

Alewyn bemerkt einleitend, als ehrlicher Finder über einen Dichter zu schreiben, dessen Name bisher noch nicht einmal bibliographisch vorgekommen sei. Beer stünde heute neben Grimmelshausen, wenn sein Werk den Romantikern gesammelt bekannt gewesen sei. Nun sind, wie Alewyn an anderem Orte angibt, die Romantiker mit Beers wichtigen Romanen hinreichend vertraut gewesen. Jac. Grimm hat Beers häufigstes Pseudonym Jan Rebhu schon irrtümlich in Johann Huber aufgelöst. Unter diesem Namen ist dieser Teil der Beerschen Werke seitdem „in allen Bibliographien und Katalogen zu finden“. (2.) Die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts hat Beers Werke mehrfach behandelt. Den hinter dem Jan

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0211
gefördert durch die DFG

Rebhu sich verbergenden Verfasser hat gleichzeitig Hans Fr. Menck entdeckt und dies in einer Anmerkung zu seiner Abhandlung „Der Musiker im Roman" 1931 mitgeteilt. Die Biographie des Musikschriftstellers Beer ist bekannt. Alewyn entdeckt also vorzüglich Beers Rang, durch dessen Nichtbeachtung allein diese Romane bisher keine eingehendere Behandlung gefunden. Da nun auch Beers Name und der Umfang seines Werks noch zu entdecken waren, ist Alewyn unschlüssig geblieben, worin er seine Entdeckung sehen will. Hierdurch wird der historisch kritische Teil dort unklar oder schweigsam, wo größte Klarheit erwünscht wäre. Zugleich muß doch der deutende Teil die ganze Last der Entdeckung übernehmen. Alewyn arbeitet hier, statt den Dichter und sein Werk, deren Rang, von dem seine Entdeckung abhängt, heraus.

So bleibt im historisch kritischen Teil, der als ganzer ein schönes Zeugnis spür- und treffsicherer Philologie, unerwähnt, wie und wo Alewyn Beer als den Verfasser der Rebhu'schen Romane entdeckt hat; ebenso, ob er die wichtigen Romane Willenhags nur auf Grund innerer Verwandtschaft oder auch äußerer Hinweise Beer zuschreibt. Für das „Narrenspital" sind nur die inneren Gründe angegeben, während an anderem Ort deutlich wird, daß Alewyn durch Printz auf dieses Werk hingewiesen worden. (S. 89.) Überhaupt unterschätzt Alewyn Wert und Rang solcher äußeren Nachweise. Ein ausdrücklicher Nachweis von Beers Verfasserschaft ist ihm „zwar nicht zu umgehen und auch leicht zu führen", erreicht aber „im Grunde nur nachträglich und außenherum ..., was der Anschauung viel unmittelbarer und mit unzweifelhafter Evidenz gegeben ist". (S. 101.) Alewyn glaubt selbst, daß, wenn es dem geistesgeschichtlichen Teil gelänge, die Einheit der Beerschen Gestalt darzustellen, dieser implicite den Verfasserbeweis enthielte. (S.. 102.) Dieses Verfahren ist mehr als unzuverlässig; sodann verkennt Alewyn, daß nicht die Einheit der entdeckten Werke, sondern deren Entdeckung und die äußeren Kriterien in Frage stehen. Dieses Abirren entspringt zweifellos dem Doppelsinn der Entdeckung. Solche Sätze weisen, auf Kosten einer klaren Einsicht in die äußere Entdeckung, auf Alewyns eigentliche, auf die Entdeckung von Beers Rang, hin.

Im geistesgeschichtlichen Teil erfaßt Alewyn die Romane Beers im Zusammenhang mit Wesensmächten in der Zeit, die bildend das Werk bestimmen. Teils sind diese Mächte in Beer noch, teils schon wirkend. Beer ist noch im urtümlichen Erzählen, noch im Nachklang ursprünglicher Märchenphantasie; schon in Heimat und Landschaft verwurzelt, schon im erwachten Künstlertum, schon im welthaften Realismus. Alewyn sieht hierbei Beers Rang überwiegend in seinem Realismus und seinem Erzählertum. Doch kann die erste Bestimmung nur mit Gewalt aus Beer herausgedeutet werden, die zweite bleibt unklar.

Realismus setzt Alewyn in eins mit reicher und konkreter Schilderung der alltäglichen Wirklichkeit. Er referiert, dies zu belegen, den Anfang des Jucundus Jucundissimus. Von der Problematik eines Realismusbegriffes zu schweigen, der zwischen Sachbericht und künstlerischer Gestaltung nicht scheidet, führt solches Referieren irre, wenn es die Breiten Beerscher Schilderung nachsichtig zusammenzieht, und wenn unerwähnt bleibt, daß dieser Realismus sich auf 11 Seiten eines Romans beschränkt, dessen übrige 200 Seiten mit der unzusammenhängendsten, unrealistischsten Fabelei angefüllt ist. Hier zeigt sich, daß grobschlächtige Fabelei, das Vergnügen an derben und niedrigen Späßen, dazu meist persönlich satirische Hechelsucht der Antrieb zu dieser breiten, dumpfen, witz- und geistlosen, nur selten sich zur Gestaltung aufraffenden Schriftstellerei ist. Von Realismus zu schweigen hängen diese Gebilde ganz in der sterilen Luft haltlos geschwätziger,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0212
gefördert durch die
DFG

rein auf die Unterhaltung eines anspruchlosen Publikums abzweckender Improvisationen, in der Unbekümmertheit der persönlichen Einfälle nicht weniger bedingt als der kostbare Stil galanter Romane. Die Geschichte des Ritter Hopfensack und des Prinzen Adimantus sind dünne verworrene Nachklänge der Ritterromane, ästhetisch meßbar nur an den spärlichen Stellen, in denen sie in Diktion und Haltung im Fahrwasser ihrer Vorbilder laufen; der Pokazio, der Corylo, der Feuermäuerkehrer, wenige Stellen ausgenommen, teils grobe Satire, teils breit geschwätziger Kleinstadtklatsch, offensichtlich die Produkte eines zuchtlosen, gesinnungs-, welt- und bildungsarmen, wenn schon öfters frischen Talents.

So trifft zweifellos Alewyns Bestimmung, daß Beer reiner Erzähler gewesen, am nächsten. „Ihm ist es nicht um Tiefe, sondern um Wirklichkeit zu tun, nicht um Gehalt, sondern um Welt." (224.) Er ist „reiner Erzähler, einer der reinsten, die wir besitzen, Erzähler, ohne Kenntnisse vermitteln, Stimmungen oder Gefühle wecken, Zustände schildern, Menschen zeichnen, Seelen deuten, Probleme erörtern, Überzeugungen suggerieren zu wollen oder sonstige Nebenabsichten". (224.) Nur ist dieses, Beers Mangel an jeglichem tieferen Gehalt genugsam herausstellende Urteil zu ergänzen durch die Einsicht, daß Beer, in Ermangelung einheitlicher und spannender Fabel, treffender und kunstvoller Diktion auch nicht Erzähler im novellistischen Sinne, ist. Alewyn sieht dies selbst, wenn er die Kunst des Beerschen Erzählens darin findet, „durch das ununterbrochene Nacheinander des ‚Und dann' ohne stoffliche Reize und ohne Stimmungskünste durch die Zeitfolge Breite und Raum zu erzeugen, sozusagen aus einem einzigen Faden zu weben". (224.) Alewyn macht das Erzählen, das prägnant nur soziologisch begriffen werden kann als Gegensatz zum Lesen und Schreiben, oder als Kunst des Erzählens, d. h. als Vermögen spannender Darstellung, zu einem geheimnisvollen Ursprung Beerscher Dichtung, der doch in der Dichtung nirgends aufgewiesen werden kann. Er vertauscht Improvisieren und Schaffen und legt jenes in die ursprünglichere Schicht des unmittelbar genialen Fabulierens. Dann freilich muß das schöpferische Genie Beers, der in sechs Jahren, zwischen seinem 23. und 28. Lebensjahr, mehr als 4800 Seiten Romane und Satiren schreibt, von denen ein guter Teil die epische Dichte Grimmelshausen erreichen, ja, übertreffen soll, bewundernswert sein. Übersehen wird, daß Erzählen nie dichterischer Ursprung gewesen; vielmehr die alte epische Darstellung, auch als erzählte oder gesungene, vorliegende Bestände nach- und langsam umbildete und hierdurch allein ihre epische Dichte bewahrte und erhöhte.

Diese Beer und seiner Entdeckung anhaftende Problematik weist tiefer zurück auf Alewyns erkennendes Verhalten, das er in vielen methodischen Bemerkungen ausspricht. Sie sind der theoretische Niederschlag eines noch schwankenden Verhältnisses zu seinem Erkenntnisgegenstand, das in der Untersuchung nur seinen praktischen Ausdruck findet. Die durchgängig wenig sorgfältige Diktion fällt auf bei einem Forscher, der Methode, Tiefe, Gründlichkeit von seiner Mitforschung so streng tadelnd fordert. Auf nicht mehr als einer Seite stehen „andere Gesetze", denen die „einen" fehlen; „historisch falsch" statt „unhistorisch"; historisches „Bewußtsein" statt „historisches Bewußtsein"; „Wörter" statt „Worte"; „Folgerungen" statt „Folgen". (110 f.) Sodann verkennt Alewyn, daß von methodischen Überlegungen mehr gefordert wird als formale Allgemeinheiten. Daß Geschichte nicht eine „unaufgeräumte Rumpelkammer" sei, sondern es mit geschichtlichen Gesetzen zu tun habe, ist selbstverständlich. (110.) Wieso trotzdem das Verstehen des Individuellen das Endziel aller Historie sei (210), bleibt, so zusammenhanglos nebeneinander behauptet, dunkel. Man kann das Verstehen nicht in eine grenzen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0213
gefördert durch die DFG

lose Entäußerung „von allen modernen Denk-, Fühl- und Lebensgewohnheiten“ setzen, „bis hinein in die unbewußten Schwingungen der Wörter“ in eine „Abstraktion von sich selbst, wie sie in dieser unheimlichen Virtuosität überhaupt nur dem modernen Menschen möglich ist“ (110 f.) ohne sich auf die bisher völlig anders verfahrende Hermeneutik zu beziehen oder wenigstens die Möglichkeit einer solchen Abstraktion, die Alewyn forschend nicht vollzieht, anzudeuten. Inwiefern „jede historische Aussage ... eine Antithese zur Moderne enthält, ja, es ... diese Antithese mit allen ihren Folgerungen“ ist, „um deretwillen wir überhaupt Geschichte treiben“ (111), ist unverständlich. Wieso das Leben dialektisch sei (bisher nur der Geist), wieso die Wissenschaft es nur dialektisch aussagen könne (VII), bleibt um so ungeklärter, als Alewyn sich dieser dialektischen Methode nicht bedient. So zerflattert diese Methode in die Beliebigkeit von Einfällen, die weder unter sich als verstehbare Einheit, noch in Alewyns Untersuchung als forschende Kräfte aufgezeigt werden können. Soll schon ein Grundgedanke herausgezogen werden, so ist es der, jeweils unvorbelastet das Phänomen zu erkennen. Doch zeigen die vorangehenden methodischen Erörterungen, daß dieser Satz hier nicht verstanden wird als die tiefe seinsverbundene Beziehung des erkennenden zu dem erkannten Sein, sondern als die Beliebigkeit des methodischen und forschenden Experimentierens, das unter dem Schlagwort der Freiheit zum Phänomen nur der Freiheit seines subjektiven Denkens an den Phänomen huldigt. Alewyns Geständnis von seiner „namenlosen Fremdheit“ gegen die Geschichte (110) ist keine Phrase. Dies erklärt auch diese Untersuchung, in der die naturalistisch positivistische Biographie, der historisch kritische Teil und die geistesgeschichtliche Deutung unverbunden nebeneinanderstehen. Dies erklärt das Verfehlen Beers, der nicht im seinsbezogenen forschenden, sondern im subjektiv zuschauenden und experimentierenden Bewußtsein empfangen worden. Doch wird die Schwäche hier dem historisch kritischen Teil zur Stärke. Er enthält die Substanz dieser Untersuchung. Seine sicheren und fruchbaren Gewinne werden nicht geschmälert durch Bedenken gegen die geistesgeschichtliche Deutung und gegen die Methode.

Heidelberg. Otto Mann.

Rudolf Hallo: Kasseler Synagogengeschichte. Abdruck aus der „Geschichte der Jüdischen Gemeinde Kassel Bd. I“. (Herausgegeben von der Israelitischen Gemeinde Kassel 1932. 104 S. 50 Tafeln.

Die Schrift über die „Kasseler Synagogengeschichte“, die Rudolf Hallo, der Verfasser der „Jüdischen Volkskunst in Hessen“, im Rahmen der „Geschichte der Jüdischen Gemeinde Kassels“ erscheinen ließ, geht über das lokalgeschichtliche Interesse einer einzelnen Stadt und ihrer jüdischen Gemeinde hinaus. Im Mittelpunkte der Darstellung steht die Errichtung der Kasseler Synagoge von 1839, deren Vorgeschichte der Verfasser mit Recht als „ein klassisches Dokument der oft verborgenen Entstehungsgeschichte des stilistischen Historismus“ bezeichnet. Selten einmal bekommt man einen so deutlichen Einblick in das künstlerische Schaffen der ausgehenden Romantik, spürt man so unmittelbar den Einfluß, den gedankliche Assoziationen und historisch-wissenschaftliche Ideengänge um jene Zeit auf die Entstehung der Kunstwerke nahmen. So wurde für die Kasseler Synagoge anfangs ein Bau im ägyptischen Stil in Vorschlag gebracht. Man argumentierte, daß die innere Größe und Erhabenheit, die dieser Stil besitze, ihn für ein Gotteshaus besonders geeignet erscheinen lasse. Darüber hinaus aber symbolisiere kein Stil so wie der ägyptische das Moment der Dauerhaftigkeit und „passe

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0214
gefördert durch die DFG

darum so vortrefflich zum Charakter der mosaischen Religion". Auch sei das Urbild aller jüdischen Gotteshäuser, der Tempel Salomonis, seiner äußeren Erscheinung nach den Bauten der Ägypter wahrscheinlich ähnlich gewesen; es sei also auch vom historischen Standpunkte aus sinnvoll, eine Synagoge in ägyptischen Formen zu errichten. Die Aufstellung des Projekts geht also nicht von einer unmittelbaren sinnlichen Formvorstellung auf Grund gegebener Mittel und Zwecke aus, sondern von einer allgemeinen Überlegung über das Wesen gottesdienstlicher Gebäude und einer historischen Betrachtung über die stilistischen Grundlagen der jüdischen Tempel-Architektur. Je nach dem Ergebnis solcher Überlegungen — nicht nach der Verschiedenheit der räumlich-körperlichen Konzeption — konnte der einzelne Bau diese oder jene Gestalt annehmen. Mit historischen und psychologischen, nicht mit eigentlich architektonischen Argumenten erhoben sich denn auch Stimmen gegen das ägyptisierende Projekt. Es sei undenkbar, daß die alten Juden im Stil der Ägypter gebaut hätten, wären sie dadurch doch stets an eine der traurigsten Epochen ihrer Geschichte erinnert worden. Viel wahrscheinlicher sei es vielmehr, „daß die späteren Bauwerke der Juden den Charakter ihrer Grenznachbarn, der Araber, annahmen, die ihre Zelte zum Vorbild hatten". Man entwarf also einen neuen Tempel mit riesigem Kuppeldach in einem „taktvoll gemäßigten maurisch-türkischen, präziser noch islamitischen Stil". Ein historisches Argument glaubten aber die Vorsteher der jüdischen Gemeinde selbst anführen zu müssen, als sie jetzt den vernünftigen Vorschlag machten, „überhaupt nicht in einem orientalischen, sondern in einem europäischen Stil" zu bauen. Sie schrieben, „die längste Periode verlief den Juden im Abendlande", darum sei es angemessen, daß auch die jüdischen Gotteshäuser jetzt in einem abendländischen Stil errichtet würden. Ausgeführt wurde der heute noch stehende Kasseler Bau schließlich im sog. „Rundbogenstyl", einem Gemisch aus byzantinischen, gotischen und Renaissanceformen, wie es uns aus der gleichen Zeit ähnlich von den Bauten des Architekten Hübsch in Darmstadt, von manchen Werken Gärtners in München oder den Arbeiten der Schinkel-Schüler in Norddeutschland bekannt ist. Vermerkt sei aber auch, daß es in der Geschichte des Kasseler Synagogenbaus von 1839 bei aller ästhetisch-psychologisch-historischen Beweisführung für den einen oder anderen Stil zugleich nicht an Stimmen fehlt, die davor warnen, „die klaren Gedanken des auf seinen Zweck gerichteten bildenden Künstlers durch dunkle Gefühle zu verwirren", Stimmen, die fordern, daß der Stil des Gebäudes „mit der durch das Material bedingten Konstruktion im innigen Verhältnis" stehe. Freilich war es aber auch wohl nur in dieser Zeit möglich, daß der als Sachverständige hinzugezogene Kasseler Akademieprofessor H. I. Wolff in seinem Gutachten riet, Vorsorge zu treffen, daß der Bau bei Bedarf an der Eingangsseite um 1—2 Joche verlängert werden könne. Er beruft sich dabei auf kein geringeres Vorbild als die Peterskirche in Rom!

Neben der für die Schaffensweise des architektonischen Eklektizismus so aufschlußreichen Synagogengeschichte und einer Geschichte der jüdischen Friedhöfe in und um Kassel enthält Hallos Schrift einzelne Kapitel über die Kasseler Juden als Handwerker und als Künstler. Was dort etwa über die Wahl der Handwerkszweige, denen man sich zuwandte, oder über die schöpferische Potenz, die in den freien Künsten entfaltet wurde, gesagt wird, ist umso wertvoller, als die gewonnenen Ergebnisse nach der positiven wie nach der negativen Seite ähnlich auch für die Juden außerhalb des Bezirks, den Hallo untersuchte, gelten dürften.

Kassel. Hans Vogel.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0215
gefördert durch die DFG

Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft E. V.

Veranstaltungen der Berliner Ortsgruppe vom Winter-Semester 1932/33

1. Vortrag am Montag, dem 21. November: Dr. Herbert Fleischer „Graphische Musik".

Unter „graphischer" Musik versteht Dr. Herbert Fleischer eine Kunst, die einen farbfremden, „graphischen" Grund hat. Wie in der Malerei der Gegenwart eine impressionsfeindliche, die Zeichnung betonende Tendenz sichtbar geworden ist (Picasso, Chirico, Derain), so mußte in der Musik das harmonien- und koloritreiche Tonschaffen der ausgehenden Romantik und des Impressionismus einer erkalteten, linienhaften Kunst weichen. Form, Architektur sind Dominanten der neuen „graphischen" Musik. Das Gefühl, unbedingt als Wesensgehalt vorhanden, hat eine gänzlich neue Grundtemperatur: es erscheint kühl, fest gefroren, einkristallisiert in harte, meßbare Klangformen. Die neue Gefühlstemperatur ist der Grund der ungeheuren Gegnerschaft, auf die ein großer Teit der zeitgenössischen Musik stößt. Herr Dr. Fleischer veranschaulichte seine Darlegungen durch Vorführung von Gramophonplatten und durch Klavier-Beispiele.

2. Vortrag am Dienstag, dem 13. Dezember, Professor Dr. H. H. Schaeder: „Lebensansicht und lyrische Form bei Hafis". Dieser Vortrag wird nächstens als Aufsatz in unserer Zeitschrift erscheinen. Eine Inhaltsangabe erübrigt sich daher.

3. Vortrag am Montag, dem 23. Januar, Dr. Hermann Konnerth: „Die Ausdrucksmittel der bildenden Kunst und das Prinzip des Stils".

Das Zustandekommen von Ausdruck ist an Kontrastwirkungen gebunden. Äußerste Kontraste bedingen den stärksten Ausdruck. Kontraste sind aber nur bei Faktoren gleicher Art möglich. Nur Gleichartiges kann an einander gemessen werden. Auf dem Gebiete der Sichtbarkeit, im eigentlichsten Bereiche der bildenden Kunst, gibt es drei Arten von möglichen Kontrastwirkungen: die linearer Art (Horizontal und Vertikal), die des Lichtes (Hell und Dunkel) und die der Farbe (Komplementärfarben). Experimentell zeichnend wird nachgewiesen, daß eine Mischung dieser drei Arten des Sehens keine wesenhafte Bereicherung ergibt. Hingegen werden in der Beschränkung auf je eines dieser Ausdrucksmittel — beziehungsweise durch das Vorherrschen des einen im Bilde (oder im Bau) — Linie, Licht und Farbe zum jeweiligen Prinzip des Sehens, des Bildaufbaus und damit des Stils. Es erweist sich die Linie als das Stilprinzip in Gotik und Renaissance, das Licht als das Stilprinzip in Barock und Rokoko und schließlich die Farbe als das Stilprinzip der modernen Kunst, beginnend mit den farbigen Erlebnissen der Impressionisten und dem modernen Respekt vor dem Material und seiner Farbe in Architektur und Kunstgewerbe. Diese Stilprinzipien wollen nicht blinde Klassifikationsbegriffe sein, sondern sind heuristische Prinzipien für jeweilig neues Verstehen. — Kommt das lineare Prinzip vorwiegend dem südlichen, das Lichtprinzip vorwiegend dem nordischen Geist entgegen, so erweist sich das farbige Sehen als gleicherweise fähig, den schöpferischen Regungen des Südens wie des Nordens in unendlicher Wandlungsfähigkeit und Ausdrucksbereitschaft,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0216
gefördert durch die
DFG

jedem für die Ausgestaltung seiner eigensten Eigenart, für die Sichtbarwerdung seines eigensten Lebens, zu dienen.

4. Vortrag am Montag, dem 20. Februar, Dr. Katharina Heufelder: „Idee und Form im Werk Kunst Hamsums".

Den Hintergrund des Vortrags bildete eine ästhetische Auffassung, derzufolge objektive ästhetische Phänomene anerkannt werden, die aber als ein bloßes Datenmaterial vom Genießenden in schöpferischer Neuformung ausgestaltet werden müssen. Die Frage der Angemessenheit zwischen dem so Aufgenommenen und dem ursprünglich Gewollten wird in Verbindung gebracht mit dem Form-Inhalt-Problem. An Hamsuns Romanwerk wird dann die außerordentliche Einstimmigkeit formaler und inhaltlicher Momente im Schaffen des großen Norwegers aufgewiesen. Im Besonderen werden in Parallele zu den Ideen der Lebensleidenschaft einerseits und des Aristokratismus andererseits die Formkategorien atheoretischer, bildhafter und indirekt-scheuer Darstellungsweise entwickelt.

Im Sommer-Semester 1933 fanden mit Rücksicht auf die Ablenkung der allgemeinen Aufmerksamkeit durch die politischen Vorgänge keine Vorträge statt.

Mitgliederversammlung und Feier des 25jährigen Bestehens

Die Arbeit des Winter-Semesters 1933/34 wurde durch eine für den 10. November einberufene Mitglieder-Versammlung eröffnet, verbunden mit einer einfachen Feier des 25-jährigen Bestehens der Gesellschaft.

Die Tagesordnung lautete:

1. Geschäfts- und Rechnungsbericht des geschäftsführenden Vorstandes,
2. Neuwahl des geschäftsführenden Vorstandes,
3. Neuwahl von Mitgliedern des Beirates,
4. Festsetzung des Mitgliedsbeitrages,
5. Verschiedenes.

Die Mitgliederversammlung wird von dem ersten Vorsitzenden der Gesellschaft, Professor Dr. Max Dessoir, eröffnet mit der Feststellung, daß die Versammlung satzungsgemäß einberufen worden ist, durch Versendung von gedruckten Einladungen vier Wochen vor dem festgesetzten Zeitpunkt. Irgendwelche Anträge aus dem Kreis der Mitglieder erfolgten darauf nicht. Der erste Vorsitzende übergab dem ersten Schriftführer, Privatdozent Dr. Helmut Kuhn, die Leitung des geschäftlichen Teiles.

Zu Punkt 1): Der erste Schriftführer verlas den nachfolgend abgedruckten Rechnungsbericht. Die Rechnungsbelege sind von einem Teilnehmer der Versammlung, Herrn Dr. Kupfer, geprüft und als richtig befunden worden. Daraufhin wurde dem Vorstand von der Versammlung Entlastung erteilt.

Zu Punkt 2) und 3): Entsprechend den Bestimmungen der Satzungen, § 12, wurde die Wiederwahl bezw. Neuwahl der Vorstandsmitglieder vorgenommen. Es wurden gewählt:

zum ersten Vorsitzenden: Professor Dr. Max Dessoir,
„ zweiten Vorsitzenden: Privatdozent Dr. Rudolf Odebrecht,
„ ersten Schriftführer: Professor Dr. Dagobert Frey,
„ zweiten Schriftführer: Privatdozent Dr. Helmut Kuhn,
„ Kassenführer: Dr. Alfred Enke.

In den Beirat wurden gewählt:

Professor Dr. Friedrich Kainz,
Professor Dr. Robert Petsch,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0217
gefördert durch die DFG

Professor Dr. Arnold Schering,
Professor Dr. W. F. Schirmer.

Zu Punkt 4): Der Beitrag wird in der bisherigen Höhe von
RM. 16.—
festgesetzt.

Zu Punkt 5): Auf Anregung des ersten Vorsitzenden sendet der neue geschäftsführende Vorstand im Namen der Mitgliederversammlung Dankschreiben an den früheren 2. Vorsitzenden, Herrn Prof. Dr. Utitz und an den früheren 2. Schriftführer, Herrn Prof. Dr. Liebert, ferner an die Gattin des verstorbenen Ersten Schriftführers Dr. W. Wolffheim.

Dann machte Herr Professor Dessoir einige Mitteilungen über den geplanten Kongreß, der im Oktober in Wien stattfinden sollte, aber infolge der Grenzsperre auf unbestimmte Zeit verschoben werden mußte.

Nach Schluß des geschäftlichen Teiles hält Herr Prof. Dessoir eine Ansprache, „Rückblick auf die Geschichte der Gesellschaft vom 10. November 1908 bis 10. November 1933". Über den Inhalt dieser Ansprache fügen wir einen besonderen Bericht bei. An die Ansprache schloß sich ein geselliges Beisammensein im Duisberg-Saal des Harnack-Hauses mit einem gemeinsamen Imbiß.

Geschäfts- und Rechnungsbericht des geschäftsführenden Vorstandes

erstattet durch den Ersten Schriftführer.

Verehrte Mitglieder!

Seit der letzten Mitgliederversammlung am 19. Oktober 1930 in Hamburg hat sich, wie bei allen deutschen wissenschaftlichen Gesellschaften, die Mitgliederzahl infolge der Wirtschaftskrisis vermindert. Im Jahre 1930 hatten 162 Mitglieder ihren Beitrag bezahlt, im Jahre 1931 130 Mitglieder, im Jahre 1932 110 Mitglieder und im Jahre 1933 bis jetzt 100 Mitglieder. Verstorben sind in der Berichtzeit Dr. Werner Wolffheim, der langjährige erste Schriftführer der Gesellschaft, und Professor Urries y Azara. Das Amt des ersten Schriftführers wurde durch Beschluß des geschäftsführenden Vorstandes dem Berichtertatter, Herrn Privatdozenten Dr. Helmut Kuhn, übertragen.

Rechnungsmäßig ergibt die dem Bericht zu Grunde liegende Zeit folgendes Bild:

Einnahmen (einschl. Bestand am 3. 11. 30)	
in den Jahren 1930, 1931, 1932, 1933 . . .	RM. 2578.29
Ausgaben in den gleichen Jahren	RM. 1125.61
bleibt Bestand am 1. November 1933	RM. 1452.68

Laut Rechnungsbericht vom 9. Oktober 1930 belief sich der Kassenbestand am 29. September 1930 auf *RM. 862.—*. Als der jetzige Schriftführer am 3. November 1930 die Kasse übernahm, belief sich der Kassenbestand auf *RM. 1000.—*. Die Differenz von *RM. 138.—* ergibt sich aus inzwischen eingegangenen Einnahmen aus dem Hamburger Kongreß.

Die der Versammlung vorliegende Aufstellung gibt über die Einnahmen und Ausgaben der Zwischenzeit im einzelnen Auskunft. Die Einnahmen setzen sich in der Hauptsache aus dem Überschuß des Hamburger Kongresses, aus Bank-Zinsen und aus Einnahmen, die bei Vorträgen der Berliner Ortsgruppe erzielt worden sind, zusammen. Den Einnahmen stehen Ausgaben für die laufenden Un-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0218
gefördert durch die DFG

kosten, wie Porto, Druckkosten, Schreibgebühren, Honorierung des jährlichen Schriftenverzeichnisses, für eine einmalige Überweisung an den Ortsausschuß Wien, der den nächsten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft vorbereitet, und für die Kosten der von der Berliner Ortsgruppe veranstalteten Vorträge gegenüber. Mit Rücksicht auf die Verschlechterung in der Gesamtwirtschaftslage und auf das damit zusammenhängende Sinken der Mitgliederzahl mußte die Gesellschaft für die Berichtszeit auf die Überweisung von *RM. 2.—* je Mitglied seitens des Verlages F. Enke leider verzichten. Dadurch hat die Gesellschaft in der Berichtszeit nennenswerte laufende Einnahmen nicht gehabt. Der Kassenbestand am 1. November 1933 betrug *RM. 1452.68*. In unserer Berichtszeit übersteigen also die Einnahmen die Ausgaben um *RM. 452.68*.

Es ist nach dieser Übersicht schwer, etwas Bestimmtes über die finanzielle Lage der Gesellschaft für die nächsten Jahre zu sagen. Im Augenblick übersteigen unsere Ausgaben die Einnahmen, was zunächst, da wir noch über Reserven verfügen, unbedenklich ist. Wir müssen hoffen, daß der nächste Kongreß einen erheblichen Überschuß bringt. Im übrigen ist die finanzielle Lage unserer Gesellschaft von der Gesamtlage abhängig. Wenn die allgemeine Wirtschaftslage sich in den nächsten Jahren bessern sollte, würde das auch unserer Gesellschaft zu gute kommen. Die Ortsgruppe Berlin der Gesellschaft, die nunmehr 10 Jahre besteht, hat in der Zwischenzeit regelmäßig Vorträge veranstaltet, die einem erfreulichen Interesse begegnet sind. Die Gesellschaftsmitglieder haben freien Eintritt zu diesen Veranstaltungen.

Ansprache des Vorsitzenden.

Meine Damen und Herren! Seit Beginn des Jahres 1908 fanden in Berlin Zusammenkünfte von Ästhetikern statt und zwar in den von Prof. Wölfflin verwalteten Räumen des kunsthistorischen Apparates der Universität. Die Professoren Wulff, Waetzoldt, Vierkandt, Hamann waren die ersten Vortragenden. Der Wunsch wurde rege, den bis dahin nur kleinen und locker gefügten Kreis zu erweitern und zu befestigen. Dies geschah vor fünfundzwanzig Jahren, am 10. November 1908. Wir feiern also nicht eigentlich den Geburtstag, sondern den Tauftag unserer Gesellschaft; allerdings hieß sie damals anders als heute, nämlich „Vereinigung für ästhetische Forschung". Den Vorstand bildeten: Max Dessoir, Julius Hart, Max Herrmann, Leopold Schmidt, Alfred Vierkandt, Heinrich Wölfflin, Oskar Wulff. Als Zweck der Vereinigung wurde angegeben: „Durch Vorträge und mündlichen Gedankenaustausch zwischen Vertretern philosophischer, historischer, ethnologischer und naturwissenschaftlicher Kunstforschung sowie theoretisch interessierten Künstlern die Anschauungen über Wesen und Aufgaben der Kunst und der einzelnen Künste zu vereinheitlichen und zu vertiefen." Über die Tätigkeit der Vereinigung erschienen seit April 1909 Berichte in der Zeitschrift für Ästhetik. Aus der großen Zahl der Vorträge seien diejenigen erwähnt, die von inzwischen verstorbenen Gelehrten gehalten worden sind; so rufen wir uns die Namen der uns entrissenen Kollegen und Freunde ins Gedächtnis zurück. 19. 1. 1909: Hubert Schmidt, Probleme der Ornamentbildung. 16. 2. 1909: Georg Simmel, Bewegung in der Plastik. 15. 3. 1910: Leopold Schmidt, Musikalische Kritik. 21. 5. 1910: Georg Simmel, Demonstration japanischer Sakeschalen. 17. 1. 1911: Hugo Münsterberg, Ästhetische Laboratoriumsexperimente auf dem Gebiet der Malerei und Poesie. Außerdem sei hingewiesen auf die große Aussprache, die sich im Jahre 1911 an den Begriff des Motivs in den verschiedenen Künsten knüpfte. Sie war das Vorspiel des ersten Ästhetiker-Kongresses, der im Oktober 1913 zu Berlin abgehalten wurde. Dann kam die Unterbrechung unserer Arbeit durch den Krieg

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0219
gefördert durch die DFG

und die ihm folgende Notzeit. Erst im Oktober 1924 folgte der zweite Kongreß. Während dieser Tagung wurde unsere „Vereinigung“ wieder ins Leben gerufen und neu getauft auf den Namen, den sie jetzt führt. Die „Zeitschrift“ wurde zum Vereinsorgan gemacht, und die Vorbereitung sowie Veranstaltung künftiger Kongresse in die Hand unserer Gesellschaft gelegt. Sie hat dann auch den dritten Kongreß in Halle und den vierten in Hamburg durchgeführt; der fünfte, der bereits in allen Einzelheiten vorbereitet war, sollte im Oktober 1933 zu Wien abgehalten werden: die Reisesperre zwischen Deutschland und Österreich hat ihn unmöglich gemacht.

In Berlin wurde die Arbeit mit dem Winterhalbjahr 1925/26 neu aufgenommen und seitdem — abgesehen von einer Pause im Sommer 1933 — regelmäßig fortgesetzt. Die Richtung dieser Arbeit brauchte nicht umgebogen zu werden, als die politische und heutige Lage in Deutschland sich änderte. Sind wir doch seit dreißig Jahren gegen die jetzt allgemein bekämpfte Verästhetisierung der Kunst zu Felde gezogen; ist doch neuerdings der Grundsatz l'art pour l'art historisch von Helmut Kuhn, systematisch von René König entlarvt worden. Wir haben stets die Bedeutung des Nationalen, ja der Tendenz für die Kunst hervorgehoben, allerdings auch stets betont, daß sich hierin das Kunstsein nicht erschöpft. Immerhin können wir feststellen, daß ein wichtiger Bestandteil unserer Anschauungen jetzt weit über die Fachkreise hinaus anerkannt wird. Jedoch über die Forderungen, die an die Pfleger der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft gestellt werden, sind unter den Fachvertretern Meinungsverschiedenheiten entstanden. Es sei mir erlaubt, sie an dem Brief eines Kollegen zu erläutern. „Seit fast zwei Jahrzehnten herrscht auf dem Ozean der ästhetischen Probleme Windstille, und nur ein genialer Philosoph könnte eine neue Bewegung hervorrufen. Die Gesellschaft für Ästhetik vermag inzwischen nicht mehr zu tun, als eine Zeitschrift als Sammelbecken für ästhetische und kunstwissenschaftliche Abhandlungen am Leben zu erhalten. Das ist mir zu wenig — in Anbetracht der Hochspannung, in welche die Forderungen der deutschen Volksgemeinschaft und der ihr eigentümlichen Welt-, Lebens- und auch Kunstanschauung einen jüngeren Hochschullehrer heute versetzen.“ Ich muß bekennen, daß ich die Dinge anders sehe. Der Messianismus, das Harren auf einen genialen Philosophen, ist kein Grundsatz, der wissenschaftliche Arbeit zu fördern vermöchte. Eine wissenschaftliche Gesellschaft und eine wissenschaftliche Zeitschrift können, wenn sie ihrer Aufgabe treu bleiben wollen, in der Tat nicht mehr tun, als den um die Wahrheit Kämpfenden verschiedener Richtungen Aufnahme zu gewähren. Der Briefschreiber sagt von unserer Zeitschrift als einer Sammelstätte: „das ist mir zu wenig“. Wir sind bescheidener, denn wir meinen: das ist schon recht viel. Die objektive Wahrheit wird nicht durch den ersehnten Heilsbringer zu uns kommen, sie wird auch nicht durch „Hochspannung“ geschaffen werden, sondern sie wird uns nur näher rücken, wenn wir gemeinschaftlich in Geduld weiter arbeiten. Sowenig wie ein Volk außenpolitisch ein Diktat erträgt, sowenig duldet das Gewissen des Forschers, daß ihm irgendwelche Anschauungen diktiert werden. Wenn wir uns weithin im Einklang befinden mit der Kunstauffassung, für die jetzt in Deutschland geworben wird, so deshalb, weil wir sie uns selbständig und schon vor langen Jahren im Streit der Meinungen erarbeitet haben.

Meine Damen und Herren! Wir sind nur eine kleine Schar, selbst wenn wir zu den Mitgliedern der Gesellschaft die Bezieher und Mitarbeiter der Zeitschrift, die einstigen und künftigen Redner auf den Tagungen hinzunehmen. Sie haben gehört, daß die Zahl während der letzten Jahre aus wirtschaftlichen Gründen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0220
gefördert durch die
DFG

sich verringert hat. Aber sie muß und wird wieder wachsen. In Frankreich ist man jetzt dabei, eine eigene ästhetische Gesellschaft zu gründen. Wir begrüßen das, ohne zu vergessen, daß Deutschland das Stammland der Ästhetik ist. Wir haben durch die Überlieferung eine Verpflichtung zugeschrieben erhalten, der wir treu bleiben wollen. Die geistige Durchdringung des Kunstseins ist keine bloß fachwissenschaftliche Angelegenheit, sondern eine Aufgabe, die für Volk und Menschheit viel bedeutet. Wir werden dieser Aufgabe weiter dienen. Lassen Sie uns mit Würde, Mut und Klarheit den neuen Abschnitt in der Geschichte unserer Gesellschaft beginnen.

Quod felix faustumque sit.

Veranstaltungen der Berliner Ortsgruppe im Winter-Semester 1933/34 bis zum Ende des Jahres 1933

1. Vortrag im Winter-Halbjahr 1933/34 am Sonnabend, dem 16. Dezember 1933, Privatdozent Dr. Alfred Neumeyer: „Die aus dem Bild blickende Figur. Ein Beitrag zur Stilinterpretation."

A. These: Es kann an Hand einer bestimmten Figur im Bilde nachgewiesen werden, als was sich das Gemälde selber ansieht, welche Existenzform es erfüllt und welche Aufgabe es erfüllen will. Diese symbolhaltige Gestalt der Bildkomposition ist die aus dem Bild blickende Figur. Durch ihre Verfolgung im Zeitraum zwischen 1400 und 1800 soll diese These verdeutlicht und bewiesen werden.

B. 1. Wenn man von motivgeschichtlichen Veranlassungen des Herausblicks im dozierenden Lehrbild des Mittelalters absieht, beginnt unser Problem mit der Einführung der Zentralperspektive, denn — „Perspektive bedeutet Bezug des Dargestellten auf den Beschauer". Der Einheitsraum wölbt sich über Bild und Beschauer. Die einzelne Figur ist nicht mehr allein auf die Einheit der Handlung im Bilde bezogen, sondern auch auf die perspektivische und psychologische Einheit des Konstruktionsraumes (Massaccio, Fresko in Santa Maria Novella; Ghirlandajo, Santa Trinita, Florenz). Der Drang zur Raumerweiterung wird zum Illusionismus. Damit verändern sich auch kunstpsychologisch der Bildcharakter und die Einstellung des Betrachters,

2. Und zwar in folgender Hinsicht:

a) der sichtbaren Erzählungseinheit wird ein außer dem Bild liegendes Moment einbezogen;

b) da der Blick, der jetzt auch vom draußen weiß, uns sucht, so werden wir umgekehrt dem Bild einbezogen;

c) durchbricht der Blick die Raumgrenze, so wird ein Moment der Spontaneität eingeführt. Die Handlung wird mit Hilfe der Nachaußenwendung an unsere augenblickliche Apperzeption gebunden, d. h. sie vollzieht sich im Augenblick unserer Wahrnehmung. Der zeitliche Charakter des Gemäldes hat sich im Sinne bühnenhafter Illusion verändert d. h. erst jetzt steht das Gemälde überhaupt in der Zeit. Diese psychologische Veränderung wird jedoch erst stufenweise herbeigeführt und findet jeweils eine ganz bestimmte formale Fixierung.

1. Stufe: die Renaissanceperspektive hat das Gemälde räumlich-kompositionell auf das schöpferische Subjekt bezogen. Aber Bildwert und Beschauerwelt werden durch den ruhenden, wunschlosen Blick von einander distanziert — gerade weil sie von einander wissen (Tizian, Ruhende Venus, Florenz Uffizien.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0221
gefördert durch die DFG

2. Stufe: der Manierismus sucht einerseits die gesteigerte Illusion, andererseits ist seine formalistische Grundeinstellung an das Gesetz des Rahmens und der planimetrischen Gegebenheit der Bildfläche gebunden. Die aus dem Bild blickende Figur erhält eine Schwellenfunktion. Weder gehört sie ganz dem Existenzbereich des Bildes noch ganz dem des Beschauers an.

Der Bildinhalt wird erst im Appell an die subjektive Stimmung erzeugt. Die herausblickende Gestalt leitet antennenhaft die Empfindungsströme des „Draußen" dem Bildkern zu und dirigiert andererseits von „drinnen" die Aufmerksamkeit. Der Übergang zwischen den Welten wird sowohl formal wie inhaltlich gleichzeitig verschliffen und betont. Der Manierismus ist also weder autonom wie die Renaissance noch heteronom wie das Barock, sondern durchaus ambivalent. (Dies zugleich als Kritik an Michalskis Unterscheidung in autonome und heteronome Stile). (Greco, Begräbnis des Grafen Orgaz; Spranger, Bildnis mit Gattin; Caracci, Bacchische Scene).

3. Stufe: aus der allgemein gehaltenen Anrede des Prologus wird im Laufe des 16. Jahrhunderts in steigendem Maße die direkte Anrede an einen Beschauer, Kennzeichen für die steigende Barockisierung der Kunst mit dem Endziel, daß beide Zonen sich selber im Affekt steigern oder auslöschen. Die Existentialität liegt nicht mehr in der ästhetisch wohlgefälligen Form der Renaissance, nicht mehr in der Einheit der „Stimmung" bei abgetrennter Illusionszone des Manierismus, sondern im gemeinsamen Affekt bei völlig niedergerissenen Raumschranken. Kunstwerk ist ein sublimes Mittel zum Selbstgenuß der Individualität. Richtungsweiser auf den angestrebten Affekt hin ist die aus dem Bild blickende Figur. Sie symbolisiert recht eigentlich die Zone des Übergriffs, denn das Gemälde will jetzt mehr sein als Kunstwerk — es will der Beschauer selbst sein. Durch die Überredungsformeln des Sentiments von der Koketterie bis zur Ekstase, vermittelt im Medium des Blickes, wird dies Endziel angestrebt (Caravaggio).

4. Stufe: die Sättigung ist im Augenblick erreicht, wo der Beschauer nicht nur vorausgesetzt sondern problemlos selbstverständlich geworden ist. Watteau's Gilles streicht den Beschauer gleichsam durch seinen Blick aus, weil er ihn selbstverständlich findet. Der Illusionstrieb ist so sehr gesättigt, daß er vom Reaktionsklassizismus als „naturalistisch" verdächtigt werden kann. In dieser Situation muß die aus dem Bild blickende Figur verschwinden.

5. Stufe: haben sich vier Jahrhunderte darum bemüht, den Kontakt zwischen Kunstwerk und Beschauer zu verfestigen und zu steigern, indem von einer Realität in eine andere Realität hineingesprochen wurde, wobei sich die Kunstwelt Schritt für Schritt dem Beschauer annäherte, so bewegt sich nun der Illusionsweg in der umgekehrten Richtung. Der Beschauer hat das Bild in sich aufgenommen — das ist jetzt Voraussetzung — seine Empfindung weist in das Bild zurück, heftet sich an die ihn stellvertretende Gestalt der ins Bild blickenden Figur (C. D. Friedrich) und strahlt mit verwandelnder Kraft die ganze Macht des empfindenden Subjekts in das Bild hinein. Die Existenzebene ruht im Erlebnis des betrachtend empfindenden Beschauers, ihr Gleichnis ist die Rückenfigur im Bilde. Das Gemälde ist nurmehr als Schöpfung des weltsetzenden „Ichs" existent.

Die aus dem Bild blickende Figur ist demnach ein Kunstsymbol des existentialen Bewußtseins und seiner historisch bedingten Erscheinungsformen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0222
gefördert durch die
DFG

Dichter und Publikum zu Ende des 15. Jahrhunderts in England.

Von

Walter F. Schirmer.

1. Dies ist ein Versuch, bezeichnende Züge eines wenig bekannten Zeitabschnitts herauszuarbeiten. Kein Name, kein Werk wird einem bei Nennung des 15. Jahrhunderts in Erinnerung kommen; ja, die ganzen anderthalb Jahrhunderte, die die beiden englischen Dichter europäischer Bedeutung — Chaucer und Shakespeare — voneinander trennen, können einem weiteren Leserkreise nur eine schattenhafte Vorstellung sein. Mehr noch: auch die Literaturgeschichte, die sich an engere Fachkreise wendet, sagt über die zur Rede stehende Zeit nicht viel mehr, als daß es eine Verfallszeit sei, etwas Negatives also, das die Frage, was denn eigentlich das literarische Gesicht dieser Zeit sei, nur noch dringlicher betont.

Die Zeit ist nicht so gleichgültig, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte; sie ist im Hinblick auf andere Länder und von anderen Disziplinen aus Gegenstand fesselnder Untersuchungen gewesen, wobei man nicht nur an die bildende Kunst Italiens zu denken braucht, sondern auch an das Kulturbild Burgunds, das Cartellieri und Huizingas Herbst des Mittelalters in unerwartetes Licht rückten. Die Umrisse der Kultur, und sei es auch nur der literarischen Kultur Englands, in ähnlicher Weise nachzuzeichnen, ist schwieriger aus einem doppelten und widerspruchsvollen Grunde; weil nämlich England einesteils den übrigen europäischen Ländern weit nachhinkt und weil es anderseits in Chaucer einen Dichter hat, der zumindest im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts der größte Europas war. Unter seinem Schatten steht das literarische Schaffen der ganzen Folgezeit, und jede Untersuchung darüber muß also zuerst die Frage beantworten, worin — in großem Rahmen gesehen — Chaucers Bedeutung bestand.

2. Kaum ein Dichtwerk des 15. Jahrhunderts unterläßt es, Chaucer zu huldigen, und zwar sind alle diese Huldigungen auf einen Ton gestimmt: „Er war der erste, der unsere Sprache mit den Blüten der Beredsamkeit schmückte“ — diese Worte Lydgates werden von drei aufein-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0223
gefördert durch die DFG

ander folgenden Generationen nahezu wörtlich wiederholt. Er ist die flour of rhetorique, der first finder of our faire langage, der noble rethor Poete of breteine; er ist die Blüte der Dichter, dessen Worte goldene Tautropfen der Eloquenz bedeuten, der erste Reformer der rohen englischen Sprache, ihre Quelle und ihr Vater, in Süße der Rhetorik Cicero nicht nachstehend, in Dichtung Virgil und in Philosophie Aristoteles vergleichbar. Bis auf diesen letzten Vergleich (der übrigens nicht viel besagt) ist das ausschließlich eine Würdigung der sprachlichen Leistung des Meisters. Diese Würdigung ist richtig. England, das 2½ Jahrhunderte lang nur das Französische als vornehme Umgangs- und Dichtsprache gekannt hatte, war den übrigen europäischen Ländersprachen gegenüber unmeßbar weit zurück: keine der großen Geschichten des Mittelalters ist zuerst in englischer Sprache erzählt worden, wir haben keine englische Queste du St. Graal, keinen Tristan, keinen Parzival, keine Divina Commedia, keine Troubadour- und kaum Marienlyrik. Nur für Erbauungs- und Predigtliteratur verwendet, hatte das in mundartlicher Zerklüftung fortlebende Englisch keine Literatursprache bilden können. Um diese zu schaffen, um das Englische hoffähig zu machen, hat Chaucer die französische Schulung nachgeholt. Er übersetzte das Allerweltsbuch: den Rosenroman und lernte dabei die Geheimnisse der Wortwahl, der höfischen Redeweise, der feinen Herzensempfindungen. Er schrieb Liebesgedichte und Balladen im Stil der allegorischen Schule Frankreichs, sprachliche Kunststückchen aus isometrischen Strophen und Envoi und wird den zeitgenössischen Vorbildern Machaut, Deschamps, Froissart Granson ebenbürtig in zwanglos natürlicher Handhabung der höchst verfeinerten, gleichsam abstrakten Erzählweise, die ein Einzelproblem von Recht und Unrecht in der Liebe herauszugreifen und diese an ein mathematisches Theorem erinnernde Situation mit typischen Charakteren in einer Stimmung schaffenden Sprachmelodie abzuwandeln liebte. Kraft dieser Schulung bewegt sich dann seine frühe Epik (das Buch der Herzogin, das Vogelparlament, das Haus des Ruhms) sicher in der künstlichen Welt von Traum und Vision, singenden Vögeln und Blumenwiesen, phantastischer Architektur und Kunstbeschreibung, gewählter Ausdrucksweise, hochstrebenden Gedanken und streng geregelten Gefühlsausdrucks, wie es die höfische Etikette der gotischen Formkonvention vorschrieb. Diese Leistung haben die Chaucerverehrer des 15. Jahrhunderts richtig eingeschätzt; daß sie über die sprachlich-rhetorischen die metrischen Verdienste vergaßen, erklärt sich aus der inzwischen stattgehabten Veränderung der Sprache, die mit dem Verstummen unbetonter Endsilben den Chaucerschen Vers regellos erscheinen ließ. Daß man aber diese anscheinende Holprigkeit der Zeilen als Vorbild ansah und nachahmte, läßt uns an der Kunstverständigkeit der Chaucerschule zwei-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0224
gefördert durch die DFG

feln und bringt uns zu der bedeutsameren Seite der Kunst des Meisters, die das 15. Jahrhundert nicht sah.

3. Das kunstvoll-künstliche Klagen höfischer Liebe und Galanterie, das erfolgreiche Eindringen in den künstlichen allegorischen Garten ist nur der Ausgangspunkt eines neuen Kunstwillens, der im Haus des Ruhms zuerst fühlbar wird in dem Versuch, das ihm auf seiner Italienreise näher getretene klassische Material in die konventionelle Form der Liebesvision zu gießen. Damit kommen anschauliche, wirklichkeitsnahe Schilderungen hinein, die zu der, gotischer Formkonvention entsprungenen Idee des Gedichts nicht mehr recht passen. Das ist etwas Neues, kein der gotischen Formenwelt angehöriger Dichter hatte antike Entlehnungen zum Zwecke dramatisch-lebendiger realistischer Naturwahrheit gemacht. Bei Chaucer nämlich sollen die antikischen Stoffe helfen, die herkömmlichen Formen zu durchbrechen: die Antike ist als Bereicherung der Darstellungsmöglichkeiten gebraucht im Sinne einer die konventionelle Steifheit überwindenden dramatischen Bewegtheit, im Sinne einer freien Geste und Gelöstheit des Körpers wie des Geistes, im Sinne einer naturalistischen Welteroberung. Folglich ist es begründet, daß mit dem Übernehmen antiken Guts sofort ein Hinausgehen über die Antike, die ja doch auch eine Stilkunst war, verbunden ist.

Damit wird Chaucer ein bezeichnender und für die nordischen Länder früher Vertreter eines gemeineuropäischen Vorgangs, der selbst in der bildenden Kunst Italiens statthat, wie Warburg an Botticelli nachwies, der in der Darstellung naturalistischer Gewandbewegtheit antik zu sein vermeinte. Immer stärker wird diese bewußte Diesseitskunst, wofür die kunstgeschichtlichen Belege bekannter zu sein pflegen; man denke an die Baptisteriumstür in Florenz, an die Brüder Limburg, die man zur Illustration Huizingas heranzog, und vor allem an Klaus Sluter, den bedeutendsten naturalistischen Vertreter des Nordens. Daß Chaucer in diese Bewegung hineingehört, beweist das Troilus und Criseyde-Epos, denn hier wird das antike Material bewußt dazu verwendet, um den ersten modernen realistisch-dramatischen Liebesroman zu formen. Alles ist hier Gegensatz zur gotisch-mittelalterlichen Konvention. Hier ist keine dame hautaine et cruelle, kein ewiger Mai im stilisierten Frühlingsgarten, hier ist eine wirkliche, lebendige junge Frau, die zur Liebe erwacht, die das Auf und Ab der sinnlichen Leidenschaft durchlebt, die treulos wird und deren neue Liebe dem Leser ebenso verständlich bleibt wie des verlassenen Troilus Verzweiflung. Hier ist durch unbestreitbar der Antike verdankte psychologische Wirklichkeit die Durchstoßung der Tradition geschehen. Dementsprechend war die Wirkung, die das Werk ausübte: wer immer dem formalen Frauenkult der höfischen gotischen Tradition nahestand — und das waren vor allem die Damen des Hofs —

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0225
gefördert durch die
DFG

nahm Ärgernis; man wurde sich plötzlich bewußt, daß damit wie die alte Stilkonvention so die ganze alte Formenwelt zersprengt war. Die Antike, die ihre Dienste geleistet hat, kann fortan in den Hintergrund zurücktreten; sie ist schließlich — in den Canterbury-Geschichten — nur mehr Anregung, direkte Quelle ist das Leben selbst, das von seinen höheren bis zu den niedersten Aspekten umfaßt und meist humorvoll gewertet erscheint.

4. All das ist von den Leuten des 15. Jahrhunderts nicht erkannt worden; wie es mit der einzigartigen Erscheinung Chaucers auftaucht, versinkt es wieder mit ihm, und wir haben fortan wieder die Vorwürfe und Methoden, mit denen Chaucer anfing: die Roundels und Balades of fervent amité, die Liebeshöfe und Liebestestamente, die Bücher und Briefe Cupidos, die Flour and Leaf, Flour of Courtesie, Assembly of Ladies und wie immer diese erotischen Allegorien heißen; dann die moralischen Allegorien, die Häuser und Höfe der Weisheit und des Vergnügens, die Tempel aus Gold und aus Glas — alles Titel, die an sich schon die herkömmlichen Kunstmittel in Erinnerung rufen: die Traumvisionen, Personifikationen, Allegorien und den etwas steifen rime royal. Fast unverändert hält sich die nahezu erstarrte Form, so daß auch ein geübter Blick sich um fast ein Jahrhundert in der Datierung irren kann. Nehmen wir als Beispiel das aus einer Chauceranregung geschöpfte Thema von der Blume und dem Blatt, eine Allegorie nicht eigentlich von Keuschheit und Unkeuschheit, sondern etwa Venus Urania und Venus Pandemos, aber an mittelalterliche Ideen angepaßt und durch Diana und Flora personifiziert. Jede von diesen hat ihr Gefolge von Rittern und Damen, die entweder dem Blatt ergeben sind (das als etwas dauerndes aufgefaßt wird) oder der Blume (die bunt, aber vergänglich ist); und sie tragen weiße (unschuldsvolle) und grüne (treulosigkeitsfarbene) Kleider. Die erzählende Dame sieht den Aufzug und die Spiele der beiden Parteien und sieht das Unheil in Gestalt von plötzlicher Hitze, Sturm und Regen, wodurch die Blumenpartei arg zugerichtet wird, so daß sie Zuflucht suchen bei der in grüner Laube geschützten Lady of the Leaf, deren Idee also zur Siegerin erklärt wird. Unbeschwerter als Chaucer, duftig betaut wie ein leichter beweglicher Traum ist doch jegliche Einzelheit dieses zarten Stückes herkömmlich und wie die ganze Idee der von Chaucer bereits überwundenen gotischen Konvention entstammend oder doch entsprechend. Angesichts dieser Tatsache möchten auch wir von einem Rückfall reden und damit das herkömmliche Urteil von der Verfallszeit ohne nähere Ergründung gut heißen. Dreierlei aber muß uns vorsichtig machen, dieser ganzen Zeit nur halbverständige Nachahmung und keinen eigenen Kunstwillen zuzusprechen. Das ist 1. die Tatsache, daß die Zahl der gotischen Werke (um diesen schon durch mehrmalige Anwen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0226
gefördert durch die DFG

dung erläuterten Kunstausdruck nun abgekürzt zu brauchen) gegen Ende des 15. Jahrhunderts merklich zunimmt, 2. die Tatsache, daß der gotische Charakter dieser Werke sich noch verstärkt und 3. die Tatsache, daß auch hier ein größerer Zusammenhang vorliegt, den wiederum die Kunstgeschichte erhellt: man denke an den Rückfall in die Gotik bei Lippi und Verrocchio und vor allem an die schicksalhafte Bedeutung Rogers van der Weyden, dessen Kunst die Spätgotik des Nordens einleitet.

5. Diesen Fachausdruck der „Spätgotik" glaube ich auf Grund der angedeuteten Einklänge auch für die englische literarische Kunst des endenden 15. Jahrhunderts in Anspruch nehmen zu dürfen, wobei ich dem vorerst vielleicht noch blassen Begriff noch etwas mehr literarische Färbung geben möchte. Die erwähnte Steigerung, die sich auch im Motivischen aufweisen ließe, ist am auffälligsten in der Diktion. Die „Rhetorik", die, wie wir hörten, von den Leuten des 15. Jahrhunderts bei Chaucer hervorgehoben wurde, suchte man nachzuahmen und zu überbieten. Die colores (ein Fachausdruck der mittelalterlichen Rhetorik, der jeglichen Redeschmuck wie Antithese, Anagramm, Anaphora u. ä. Figuren umfaßte) wurden mehr auf die Wortwahl zugespitzt, auf das Streben nach the aromatyke fume, nach den fewe wortes, swete and sententions — nach dem mot propre, wie die Ästhetik einer späteren Zeit wohl übersetzen würde. Aus diesem Streben ergibt sich die aureate language, die modische Dichtsprache mit Neubildungen wie depured, puberitude, sugratif, perambulat, equipolent, consuetude usw., was in der praktischen Anwendung dann so aussieht (die Wirkung der Dame auf den Ritter wird beschrieben):

Her redolente wordes of swete influence
Degouted vapoure moost aromatyke
And made couversyon of complacence
Her depured and her lusty rethoryke
My courage reformed, that was so lunatyke
My sorowe defeted, and my mynde dyde modefy
And my dolorous herte began to pacify.

Auf deutsch etwa: ihre duftenden Worte träufelten mit süßer Einwirkung einen aromatischen Balsam, der alles zum Entzücken wendete, ihre feine und heitere Beredsamkeit hat meinen niedergeschlagenen Mut frisch gemacht, mein Leid vernichtet, meinen Sinn gewandelt und den Schmerz meines Herzens beruhigt. Aber diese Paraphrase kann die eigentümliche Verwertung der lateinisch-französischen Wörter nicht wiedergeben, auf die es gerade ankommt. Ich nannte das spätgotisch und muß das mit einem kunstgeschichtlichen Hinweis erläutern: die Plastik der französischen Frühgotik, wie sie sich seit der Mitte des 12. Jahrhunderts in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0227
gefördert durch die DFG

der Isle de France entwickelte, ist (verschieden von den 50 Jahre älteren spiritualisierenden Schöpfungen der südfranzösischen Monumentalskulptur) diesseitig in ihrem Streben nach idealisierender Naturwahrheit, weshalb man sie gelegentlich als proto-Renaissance anspricht. Die Skulpturen der Querhausfassaden und des Lettners der Kathedrale von Chartres, sowie die gleichzeitigen Partien der Portale von Paris, Amiens und Reims zeigen schlichten Fluß der Falten, dünnstoffige Gewänder ohne dekorative Willkür, organische Klarheit der Bewegungsfunktion der Glieder. Diese klassische Formensprache wird aber im Verlauf zur Spätgotik hin durch eine neueinsetzende Spiritualisierung verunklart. In den Bauwerken der englischen und französischen Spätgotik vollends sind alle konstruktiven Kräfte in ein Übermaß bewegter und verschlungener Verzierungsformen aufgelöst und die tektonischen Grundlagen unter der Maßlosigkeit und Überladung des sinnlich-barocken Zierwerks nahezu verdeckt. Genau so wie hier in der bildenden Kunst und Architektur der Spätgotik klassische Formensprache in gotischem, also un-antikem Sinne weiterentwickelt wurde zu einem verniedlichten, zerknitterten, verzierlichten Stil, so ist in dem oben zitierten literarischen Beispiel (wenn auch auf niederer Stufe) klassisches Wortgut in der Richtung der gotischen Formkonvention zu einem abstrakten Jargon entwickelt und damit von der Chaucerschen Verwendungsweise entfernt (kunstgeschichtlich gesprochen: barock gemacht), bis dann endlich eine Reaktion einsetzt von seiten des Humanismus, was dann zur sog. Renaissance führt. Das fand in der englischen Literatur aber erst im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts statt.

Ähnlich wie eben die Steigerung am stilistischen, möchte ich die Zunahme der spätgotischen Bücher an einem möglichst sinnfälligen Beispiel verdeutlichen: der ersten englischen Druckpresse, die Caxton 1477 in Westminster gründete. Man pflegt die Erfindung des Buchdrucks empfindungsmäßig in Verbindung zu bringen mit den vorwärts gerichteten Bestrebungen der Zeit, mit Humanismus, Reformation, Renaissance. Tatsache ist nun, daß Caxton so gut wie kein humanistisches Buch herausbringt und was an derartigen Werken in England benötigt wird, durch den Buchhandel hereinkommt. (Deutsche, Holländer, Franzosen, Italiener lassen sich in England nieder, teilweise als Agenten der großen festländischen Pressen in Basel, Köln, Löwen und Venedig und versorgen den gelehrten und teilweise auch religiösen Buchmarkt). Caxton aber druckt den zum Klassiker gewordenen Chaucer und dessen Schüler Lydgate, Hoccleve und verschiedene Anomini aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, druckt Chroniken und Versromane, druckt Bücher des ritterlichen guten Tons, die auf Burgund hinweisen (wo Caxton seine Lehrzeit durchmachte). Eines der ersten Werke ist die Sammlung der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0228
gefördert durch die DFG

Trojageschichten, die Raoul Lefèvre für den burgundischen Hof schrieb und die Caxton übersetzte. Der antike Stoff ist gotisch-mittelalterlich behandelt: Griechen und Römer sind Blutsbrüder von Tristram und Gawain. Hercules wird von Creon zum Ritter geschlagen und schlägt selber Jason zum Ritter. Turniere finden statt, denen die Damen zusehen. Kallisto geht in ein Kloster und Jupiter verkleidet sich als Nonne, um zu ihr zu gelangen. Ähnlich gotisiert ist das Leben Jasons und die Eneide, die nach mittelalterlichem Herkommen die Liebesgeschichte Didos ist. Die Antike ist „gotisch" wie die übrigen Versromane, die Caxton druckt: Karl der Große, Paris und Vienne, Blanchardyn und Eglantine, und die 4 Haymonskinder. Gotisch wie das pseudohistorische Werk Gottfried von Bouillon und die fromm-unfromme Geschichtensammlung der Legenda Aurea, und die burgundische Ritterordnung und der Christine de Pisan Buch über die ritterlichen Waffentaten. Gotisch wie der monumentale Morte d'Arthur, in dem Malory, gewissermaßen post festum einen Auszug des ganzen französisch-bretonischen Dichtkreises gibt.

Die Tatsache des größeren Zusammenhangs endlich, der oben mit einem Hinweis auf die bildende Kunst des Festlands angedeutet wurde, sei durch einen Ausblick auf die gleichzeitige englische Musik belegt. Während die frühere Gotik, schon im Notenbild auffällig, nahezu erstarrte konstruktive Typen aufwies, den unveränderlichen „starren Gesang" des Cantus firmus als Instrumentalstimme mit den darüber gebauten hart nebeneinander stehenden Singstimmen, deren scharfe Klänge das Ohr unterscheiden soll und will, kommt in der englischen Musik des 15. Jahrhunderts, die am besten durch John of Dunstable repräsentiert ist, ein ganz neuer Stil zum Ausdruck, der am burgundischen Hof bewundert wurde, und mit Binchois und Dufay dahin übergriff. Bei Dunstable ist der Cantus firmus in Fetzen gerissen, die zugrunde liegende und gegebene alte Hymne ist völlig aufgelöst, über die ganze Komposition verstreut und liegt als etwas Geheimnisvolles, dem Ohr nicht mehr konstruktiv Erfaßbares dahinter. Desgleichen erscheinen die darüber gebauten, gegeneinander stehenden Stimmen trotz akkordischer Fassung und gleichen Rhythmus wie ein scheinbar regelloses Spiel melodischer Linien. Auch sie sind ins Fließen gekommen und wo die eine Stimme eine Kadenz macht, gleitet die andere darüber hinweg. Im beständigen Fließen des polyphonen Gefüges mit den jetzt vorherrschenden weich-verschmolzenen Klängen ist ein Heraushören der Einzelstimme nicht möglich und nicht gewollt. „Alles erscheint in völliger Auflösung begriffen, alles ineinander zu verfließen" (R. Ficker in Deutsche Vierteljahrsschrift 1925) — dies als Parallele, nicht als einen mit dem Literarischen in Einzelheiten durchführbaren Vergleich, der ja schon deshalb untunlich ist, weil den konstruktiven Grundlagen in den ver-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0229
gefördert durch die DFG

schiedenen Künsten ungleiche Bedeutung zukommt. Immerhin kann (wieder auf tieferer Stufe) die Vielfältigkeit der Motive in den anspruchsvolleren Literaturwerken von Lydgate bis Malory ebenso herangezogen werden wie die verwirrende Erzählweise. Die Geschichte entfaltet sich nicht mehr wie die Äste eines Baums, sondern der Stamm ist aufgelöst, überall sind Verästelungen und ein hier abgebrochener Zweig treibt an unerwarteter Stelle aufs neue seine Verzweigungen, wofür die Unübersichtlichkeit des Hawesschen Pastime of Pleasure ein deutliches, wenn auch künstlerisch nicht erfreuliches Beispiel ist.

6. Je mehr man die Tatsache dieser Spätgotik in der Literatur erfaßt, um so dringender erhebt sich die Frage, an wen sich denn diese Bücher wenden? Chaucer, der Bürger und Hofbeamte schrieb für den Hof, wir haben ein Bild, das ihn beim Vorlesen seines Werkes vor dem Königspaar und dem Hofstaat darstellt. Lydgate, der Mönch, schrieb seine patronisierten Werke mit Widmungen für einzelne Adlige, wenn er auch auf einen weiteren Leserkreis hinzielt. Auch einzelne der uns ohne Verfassernamen überlieferten kleinen Stücke mögen hie und da durch eine Widmung einem hohen Herrn Geldgeschenke entlockt haben. Sowie wir aber den Buchdruck haben, ist anstelle des Patronatsverhältnisses das bücherkaufende Publikum getreten und es ist bemerkenswert, daß jetzt dieselben Wendungen in Prolog und Epilog stehen wie früher. Nicht nur, daß das Lesen nützlich und ein Mittel, den Müßiggang zu vermeiden (das ist ein durch die Jahrhunderte sich forterbender alter Satz), sondern das Lob der guten alten ritterlichen Zeit: „Wie reich waren die Zeiten vordem, als Gerechtigkeit war und jedermann in seinem Amte zufrieden". „Die ruhmreichen Fürsten und hohen Herrn mögen Beispiel geben durch ihre edle Kühnheit und ihre Taten." „O ihr Ritter Englands, denkt an die alten Bräuche, ihr geht jetzt zum Würfelspiel, ein Lancelot und Galahad und Tristram können euch Mannheit, feine Sitte und Höfischkeit lehren", in Malorys Buch „kann man edles Rittertum, Courtoisie, Humanität, Tapferkeit, Liebe und Freundschaft" kennen lernen. Der Versroman von Karl dem Großen gibt ein „Lebensvorbild" und die ritterliche Liebesgeschichte von Blanchardyn und Eglantine soll die jungen Damen lehren, denen treu zu sein, die um ihretwillen so oft ihr Leben aufs Spiel setzen! Man fragt sich unwillkürlich, ob das um 1500 und nicht 100 oder 200 Jahre früher geschrieben ist und sucht sich die soziale Lage der Zeit klar zu machen.

7. Wir haben ja eine ungefähre Vorstellung durch die Shakespeareschen Königsdramen und wissen, daß es die Zeit der Rosenkriege ist, d. h. die Zeit des Zusammenbruchs des Feudalsystems und der Entstehung einer neuen Klasse: des landbesitzenden und städtischen Bürgertums. Das ist das Ergebnis des großen Schauspiels vom Machtkampf

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0230
gefördert durch die DFG

der Adligen und der Krone. War seit der Magna Charta auch gelegentlich das Königtum vorgerückt, so ist dessen Gegengewicht das stete Anwachsen der Rechte des Unterhauses gewesen, das insbesondere im 14. Jahrhundert jede Geldbewilligung für den sog. 100-jährigen Krieg von Zugeständnissen abhängig machte. Und nachdem die von der Krone geförderte englische Woll- und Tuchindustrie (die ja einst in Flandern ihren Mittelpunkt hatte) einen Stand der Großkaufleute geschaffen, so mußte der König bei diesem Bürgertum Hilfe suchen gegen den Adel, der mit Söldnerheeren gegen ihn auftrat. Da dieser Adel auch gegen seine Untertanen, die Bauern, herrisch verfuhr, so geht das alte patriarchalische Arbeitsverhältnis in die Brüche und andererseits werden die des Schutzes beraubten Arbeitnehmer von Bauern zu gegen Lohn sich verdingenden Landarbeitern, zu Arbeitslosen, zu Aufsässigen, zu Verzweifelten. So kommt es, daß das 15. Jahrhundert eine Zeit des Bruchs ist, der Verwerfung der sozialen Schichten. Die in ungleichen Abständen verheerend auftretenden Seuchen, der sog. schwarze Tod, werfen einen weiteren Schatten auf dies an sich schon dunkle Bild. Es ist ein Bild der Herrschaftslosigkeit, da niemand regiert, weil alle regieren. Vom König war nichts zu erwarten und man suchte Schutz bei einem Adligen und dann beim nächsten, wenn dieser im Kampf gegen den ersten Sieger blieb. Selbst wenn man also betont, daß Kriege damals viel weniger das ganze Volk erfaßten als heutige Kriege, so muß man zugeben, daß die Rosenkriege die kulturtragende Schicht des Adels vernichtet haben, und zwar so vollständig, daß nur wenige der heutigen englischen Adelsgeschlechter ihren Stammbaum über das 15. Jahrhundert zurückverfolgen können. Für die Literatur heißt das die Vernichtung des Publikums. In Gowers und Chaucers Werken, also um 1400, hatten wir noch die eingefügten Zwischenbemerkungen, in denen der Dichter, der ja auch oft der Vorlesende war, in einem Du- und Du-Verhältnis sein Publikum anredet und ins Vertrauen zieht, ihm eine unausgesprochene Frage von den Lippen nimmt, einem erwarteten Widerspruch entgegnet oder ihm ein spannungssteigerndes Rätselraten aufgibt. Schon Lydgate spricht durch den einen angeredeten Patron zu einem imaginären Publikum und Hoccleves auf jeden passende Bettelbriefe zeigen einen unaufhaltbaren Verfall des Patronatwesens überhaupt. Die vielen anonymen kleinen Stücke, von denen wir einzelne Titel nannten, verzichten dann ganz auf eine Widmung. Die frühere literatur-tragende Schicht des Hofs und des Adels ist nicht mehr da, oder ist so in Bürgerkrieg und Einzelfehden beschäftigt, daß für die Dichtung und das Lesen einfach keine Zeit übrig ist.

8. Konnten nun das kaufmännische städtische Bürgertum und der heraufkommende bürgerliche Landadel die literarische Aufgabe der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0231
gefördert durch die DFG

höfisch-adligen Kreise übernehmen? Es sieht nicht so aus. Man lese den uns durch drei Generationen hindurch erhaltenen Briefwechsel der Pastonfamilie — und das ist eine typische Geschichte — um zu sehen, daß die aus dem Bürgertum neu entstehende gentry in stetem Kampf, sich durch Gesetz, List oder Gewalt zu behaupten, wohl kaum Zeit hatte für Literatur, und insbesondere für eine Literatur, die allen brennenden Fragen der Zeit geflissentlich auswich. Literatur und Wirklichkeit sahen sehr verschieden aus. Während die Dichter vom ewigen Mai sangen und Rittergeschichten im alten Stil zusammenstellten, schickte Lord Molynes einen Haufen von tausend Bewaffneten, die Margaret Paston aus dem Gutshaus in Gresham hinaustrieben und das Haus, um das ein Prozeß schwebte, völlig demolierten. Und 15 Jahre später verfuhr der Duke von Suffolk genau so mit dem den Pastons gehörigen Gutshaus in Hellesdon aus keinem anderen Grunde, als weil er es haben wollte und die gesetzlichen Ansprüche der bürgerlichen Emporkömmlinge in der rechtlosen Zeit mißachten konnte. — Und während die Dichter in einem fort von Liebe sangen und die zu gewinnende Dame unter höfisch-ritterlicher Verehrung feierten, prügelte Agnes Paston ihre 20jährige Tochter Elisabeth, bis sie in die Geldheirat mit dem 50jährigen Scrope einwilligt; und John, der Führer der dritten Generation, sucht seine Werbung um eine reiche Londoner Bürgerstochter damit zu stützen, daß er ein ihm gemachtes anderweitiges Angebot mit £ 4000.— Mitgift vorgibt. Die durch solche Wirklichkeitsausschnitte ins Relief gesetzte unwirkliche und erträumte Welt der Dichtung mußte aber doch von einem Leserkreis gewünscht werden. Denn die Annahme, daß die Dichter altherkömmliche Vorwürfe und Methoden gewissermaßen ins Blaue hinein weiterschrieben, könnte nur einer sehr romantischen Zeit wahrscheinlich gelten.

9. Wer sich durch die Bände der Pastonbriefe mit ihren ewigen Geldgeschäften, Prozessen, Gesindenöten und Besitzstreitigkeiten hindurcharbeitet, findet eine überraschende Antwort: einmal schreibt Sir John (es ist die zweite Generation, die sich den Adelstitel verschafft hatte) von London, wohin ihn Mutter und Bruder zur Beschleunigung der endlosen Prozesse in Sachen des Familienbesitzes geschickt hatten, er habe sich die Hand verletzt in einem Turnier, „ich wünschte, ihr wäret dagewesen, es war das schönste, was man in England seit 40 Jahren sehen konnte“. Und aus der Bibliothek der Pastons nennt ein auf uns gekommenes Verzeichnis Lydgates Belagerung Thebens, das Buch der sieben weisen Meister, La belle dame sans merci, den Tempel aus Glas, den grünen Ritter, Ovids Ars amandi und einen Traktat über das Wesen und die Satzungen des Rittertums. Es ist also Tatsache: das Bürgertum ist das neue Publikum, und daß es gerade eine seiner bürgerlichen Wirklichkeit so fremde Literatur verlangte, glaube ich (mit Entlehnung von Huizingas

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0232
gefördert durch die DFG

Worten) als Sehnsucht nach dem schöneren Leben erklären zu müssen. Wenn ein Vergleich aus dem Alltag erlaubt ist, so wäre es der mit dem heutigen Kino, wo das kleine Bürgertum ein imaginäres Wien sehen will oder wunderschöne Frauen und furchtbar männliche Männer, die in unwirklich prunkhaften Häusern wohnen und ein unwirkliches happy end erleben. Dies die unbefriedigende Wirklichkeit ertragbar machende Gegengewicht einer schönen Traumwelt, das Nicht-Wissen-Wollen, daß die Menschheit es nie weiter gebracht hat, als daß eine ganz kleine Schicht es gut hatte und der weitaus überwiegende Teil zeitlebens mit dem Hunger kämpfte, mußte gerade in der sozial düsteren Zeit des 15. Jahrhunderts zu einer Übertreibung der ritterlichen Formen führen. So erklären sich die von den Bürgern oder für die Bürger veranstalteten Prunkaufzüge und Festturniere, die ein auf das Bürgertum sich stützendes Königtum wie in Burgund so auch in England zu unüberbietbarem Ausmaß steigerte; und von hier aus gesehen gewinnen die das alte Rittertum verherrlichenden Klagen des Kanzleibeamten Hoccleve wie des etwas langweiligen, sittenstrengen Bürgers Caxton ihre richtige Bedeutung: es ist Spätgotik, es ist sehnsüchtige Rückschau, modern gesprochen würde man sagen: romantische Rückschau. Und zwar, das sei ergänzend betont, ist es nicht die Stimme einzelner weniger. Caxton bezeugt, daß er nicht zu den wenigen sprechen will, daß er sich als Popularisator fühlt; immer wieder betont er, daß er auch zu dem gewöhnlichen Mann spreche, und müht sich um eine Sprache, die diesem verständlich sei. „Ich möchte gerne jedermann zufriedenstellen." — Wenn man damit nun die früher gemachten Ausführungen über eine übertrieben künstliche, oder wie ich sagte, spätgotische Diktion vergleicht, so empfindet man einen Widerspruch. In der Tat hat Caxton in der Eneide-Vorrede diese zwiespaltige Lage zum Ausdruck gebracht: die einen rieten ihm zu einfacher, die andern zu gehobener Redeweise, er wolle nun einen Mittelweg versuchen; aber der Widerspruch geht viel weiter:

10. Die Theorie der Dichtung war die vom Mittelalter vererbte, die ja nach ihren antiken Ursprüngen auch die Humanisten weitgehend sich zu eigen machten: Daß nämlich die Dichtung Wissensstoffe mitteile, und daß dies durch erdichtete Geschichten geschähe. Die Methode der Dichtung ist mithin eine allegorische, der Sinn liegt unter dem Wort verborgen und ist eigentlich nur dem Kundigen enträtselbar. Und gerade der bürgerliche St. Hawes, der, man möchte sagen, das 15. Jahrhundert ins 16. hinüberträgt, spricht denen, die den verborgenen Sinn der Dichtung nicht erraten, den Verstand ab und wendet sich dabei so sehr an einfach bürgerliche Kreise, daß ein feingebildeter Dichter, wie der Verfasser des Court of Love ihn, wie man vermuten möchte, in diesem Werke parodiert. Damit erhebt sich aus den Widersprüchen das Problem, wie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0233
gefördert durch die
DFG

weit die bürgerliche Literatur, die als Sehnsucht nach dem schöneren Leben die Ritterwelt hinstellte, dieser gerecht zu werden vermochte? Und da ergibt sich dann, daß die alten Ideale noch da sind, daß sie aber anders interpretiert werden: Lydgate sagt, der König soll wahr sein, nicht etwa weil das Ritterpflicht, sondern weil er sonst hereinfalle; er soll freigebig sein, nicht weil dies Rittertugend, sondern weil man sonst schlecht von ihm denke. Der von tieferer Ebene sprechende Hoccleve endet eine Frauenlobstelle mit der lächelnden Zeile: Denn des Ehemanns Frieden ist friedliches Dulden. Hoccleve kann überhaupt keine Geschichte erzählen, ohne durch lebensnahe Derbheiten oder Unverblümtheiten die bürgerliche Alltagswelt hineinbrechen zu lassen. Doch ist dies durch seine Absichtlichkeit hier nicht als Beispiel, nur als Hintergrund zu verwerten. Beispiel ist aber Malory, der völlig ernst und humorlos die ritterliche Arthurwelt nochmals, man möchte sagen posthum heraufbeschwört, der zudem Adliger war und um so bedeutsamer für die aus seiner bürgerlichen Umwelt unbewußt übernommenen Züge. Auch der flüchtige Leser dürfte stutzig werden, wenn das schnelle Vergessen der blonden Isolde in der Ehe mit Isolde Weißhand damit begründet wird, daß „Sir Tristram dort solch Wohlergehen hatte und Reichtümer und andere Freuden". Da ist also Geld und Gut der Liebe zumindest gleichgestellt. Und als Tristan die blonde Isolde der Untreue beschuldigt, sagt er, um ihretwillen habe er many landes and richesse aufgegeben. Es gibt wohl keine andere Tristanversion, die Tristans finanzielle Opfer betont. Das ist keine Ausnahme, als Lancelot Elaine, die fair maid of Astolat, die ihn gepflegt hat, verlassen will und sie ihn bestürmt, verspricht er ihr zwar nicht die Heirat, aber eine Jahresrente von tausend Pfund, und zwanzigtausend Pfund hat es sich Guenevere kosten lassen, um Tristan ausfindig zu machen. Wir sind in bürgerlicher Umwelt, trotzdem Begeisterung für das Rittertum und sehnsüchtige Rückschau nach dessen Idealen Ursprung und Sinn von Malorys Werk sind. Ja die ritterlichen Ideale selbst wandeln sich ihm unter der Hand; er spricht von manhode, curtesye, and gentylnesse und meint dabei stability. Das ist aber etwas ganz anderes als die vom Ritter geforderte Treue, denn es hat nichts mit Opfer und Glauben zu tun und ist die Bürgertugend des Sich-Mäßigens im Genuß. Im gleichen Sinne wird Malory auch Lobredner der Ehe, was eine Entfernung von ritterlichem Geist bezeugt, wenn ausgerechnet Lancelot solche Worte in den Mund gelegt werden. Und wenn Malory (vermeintlich dem Geist und Thema des alten Versromans getreu) ausführlicher als ein anderer Bearbeiter Isoldes Liebesklagen berichtet und dafür die herkömmlichen Diskurse über höfische Liebe wegstreicht, so macht er diese größte Liebesgeschichte des Mittelalters zu einer comédie larmoyante. Offenbar versteht dieser englische Adlige des ausgehenden 15. Jahrhun-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0234
gefördert durch die DFG

derts seine französische Quelle gar nicht; deren Höhepunkt in der Queste du S. Gral, auf den hin alles Geschehen eingeordnet ist, wird bei ihm zu einem Abenteuer gleich den andern, so daß äußerlich eine formlose, aus Episodenhäufung bestehende Abenteuergeschichte das Ergebnis ist, und dem Gehalt nach (an Stelle des vom französischen Vorbild verfolgten wirklichkeitsfremden Ideals) ein moralisches Ziel aufgegeben ist, für alle die, die Ehre und „renommée“ in dieser Welt erstreben.

11. Blieb so des adligen Malory großes Werk einerseits ein rein äußerliches Bild, nicht verschieden von den Turnieren und Prunkaufzügen, die Paston in London sah, anderseits eine vom Einfluß des ihn umgebenden Bürgertums bedingte Umbiegung der ritterlich-höfischen Ideale in bürgerlich-praktische, so ist ein Menschenalter später des Bürgers St. Hawes Pastime of Pleasure eine Meistersingerarbeit, deren ritterlich-höfische Kleider dem ästhetischen Beurteiler wie ein Maskenaufzug vorkommen und dem Kulturhistoriker ein Ad-absurdum-Führen der ritterlich-höfischen Dichtung durch das bürgerliche Publikum erweisen. Es ist ein Erziehungsroman des Helden, der den schönen Namen Grand Amour hat und um die, die Vollendung von Schönheit und irdischer Reinheit darstellende Bell Pucell wirbt. Die Abenteuer, durch die er sich bewährt, die große Debatte mit der Angebeteten, die Liebesklage über deren Grausamkeit sind getreulich nach alten Mustern gearbeitet, wobei allerdings in reichlichem Maße bürgerliche Züge sich eindrängen. Beides wirkt nun zusammen, um uns das Ganze wie eine Parodie erscheinen zu lassen. Denn wenn Conseyle den unglücklichen Liebhaber tröstet: Am Ende werde sich die Schöne doch erweichen lassen; und wenn nicht, brauche man auch nicht zu verzweifeln, dann ist die ganze Versroman-Rhetorik doch leeres Gerede, das nur einer bürgerlichen Sehnsucht nach dem, was das tatsächliche Leben nicht bot, Erfüllung scheinen konnte, das aber auch die Farben dieser bürgerlichen Sehnsucht annahm. Der Held betont, daß er nicht Geld und Gut habe und in sozialer Stellung der Geliebten nicht ebenbürtig sei; und wenn er sie preist als Edelstein der Tugend, Sternenauge und lady excellent, so schließt er mit dem Wunsche: Wollte Gott, daß wir noch diesen Tag verheiratet wären — ein Wunsch, den der Verfasser allerdings erst nach einigen tausend Versen wahr macht. Und diesem Wunschbild entsprechend ist die ausgedehnte Innenraumbeschreibung mit Teppichen und Seidenbehängen, umrandet mit Perlen, Rubinen, Smaragden und Diamanten: auch dies eine Steigerung des ritterlichen Bildes zum bürgerlichen Wunschbild, das die kümmerliche Wirklichkeitsbehausung ertragbar machte. Hier, wo es sich geradezu aufdrängt, darf vielleicht nochmals das moderne Kino als Parallele herangezogen werden, wo zu gleichem Zwecke prunkvoller Luxus beliebt ist — dann aber auch, weil hier wie dort als gewichtiger Inhalt noch irgendeine Moral oder

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0235
gefördert durch die
DFG

Lehre in die Geschichte hineingetragen ist. Nichts zeigt so sehr, daß dies breit aufgerollte Rittertum im Grunde nur Außenseite ist, daß seine Ideale nicht mehr gefühlt sind, als die Tatsache, daß Hawes diese höfische Welt allein nicht für tragfähig ansieht, daß er den Helden auch in allen Wissenschaften sich bewähren läßt, daß er eine große Allegorie zu dem Ritterroman hinzufügt, die 7 artes aufmarschieren läßt und die an eine Prüfung gemahnenden Gespräche des Helden mit den Damen Grammatica und Logica usw. in extenso ausmalt.

12. Diese Verbürgerlichung ist Folge des zu groß gewordenen Abstandes zwischen wirklicher und erträumter Welt, ist mithin weitgehend ein Hineinragen der Wirklichkeit in die fiktive Welt. Während der Roman Courtois den Ton gleichmäßig hochhielt, kommt jetzt gelegentlich, ohne aber auch mit Absicht, ein derber und inmitten der gotischen Rhetorik doppelt auffallender Ausdruck vor. Das steigert sich zum unhöfischen Bild, die Damen machen einem Ritter, der Böses über Frauen sagte, nicht mehr Vorhaltungen, sie schlagen ihn mit Gerten, womit eine bürgerliche Schulstube an Stelle des höfischen Zeremoniells tritt. Die Rede des Zwerges, den Hawes seinem Helden zum Begleiter gibt, erinnert in der derben und unflätigen Ausdrucksweise, daß er ein Zeitgenosse von Seb. Brant ist; ja diese ganze für die Handlung nicht weiter bedeutsame Figur scheint einzig deshalb erfunden, um die Seite des Bürgertums zu ihrem Recht kommen zu lassen, die im ganzen Mittelalter über Weib und Priester spottete. Da kommen die Zoten, die uns nicht mehr deutbaren, aber unzweifelhaft obszönen Anspielungen, die alten Fabliauthemen von Aristoteles und seiner Frau und dem Zauberer Virgil. Es handelt sich nicht darum, daß jetzt erstmals Bürgerliches in der Literatur auftauche, denn das ist längst da. Es handelt sich vielmehr darum, daß das im ganzen Mittelalter vorhandene, aber auf die unteren Gattungen beschränkte Bürgerliche die hohe Dichtung erobert, die demnach gesenkt erscheint. Das ist nun das literaturgeschichtlich Bedeutsame, daß trotz, ja sogar in und durch die für ein bürgerliches Publikum geschriebene, an sich eine Sehnsucht nach dem schöneren Leben ausdrückende Dichtung der Weg bereitet wurde für die sie ablösende, neue, humanistische Literatur, die der schon einmal genannte Brant mit seinem Narrenschiff (das einen Welterfolg hatte) gut verkörpert. Daß die immer unwirklicher werdende und in ihrer Steigerung sich selbst auflösende Traumwelt schon so viel neue und gegensätzliche Züge in sich aufgenommen hatte, daß der Weg zu ihrem Gegenpol, zu der humanistisch-satirischen, konkreten, persönlichen Wirklichkeitsliteratur, nur ein Schritt schien, gewissermaßen die Kehrseite der Münze, die das Bürgertum geprägt hatte, und deren beide Seiten es mit seinen Fingern befühlte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0236
gefördert durch die
DFG

13. Wenn dieser Naturalismus das einzige Ergebnis der besprochenen Literatur wäre, so könnte man den seit Chaucer durchlaufenen Weg als Umweg bezeichnen. Was Chaucer aus einem bewußten Kunstwillen heraus tat, die Durchstoßung des gotischen Formprinzips und die Eroberung der Diesseitswelt, ist ein Jahrhundert später unbewußt erreicht als Verfallsprodukt des höfischen Versromans.

Nun hat aber die neue Literatur des Humanismus, wenn sie auch mit der volkstümlichen Narrenschiff-Literatur einsetzt, auch ihre andere Seite: die heroische. Und auch dazu leitet die hier besprochene Literatur über und gleichfalls weitgehend unbewußt. Dadurch nämlich, daß man grundsätzlich einen stark gekürzten Prosaroman zugrunde legte und, diesen nochmals kürzend, in Verse übertrug, schwindet allmählich alles Ritterlich-Höfische oder tritt doch vor der neuen unhöfischen oder geradezu bürgerlichen Ausweitung zurück. Der durch derartige Streichungen seiner Idee beraubte Versroman, dessen leere ritterliche Schale des öfteren betont wurde, stellte nun aber das Inhaltliche, rein Stoffliche deutlicher heraus als die französischen Vorbilder der gotischen Zeit, die an dem Stofflichen die ritterlichen Doktrinen bewiesen. Sofern es nun wie beim Theben-, Troja-, Arthurroman heldische Stoffe sind, erscheinen diese ihrer höfischen Kleider beraubten Romane kraft ihres Stoffes heldischer und der neuen Zeit des Humanismus näher als ihre gotischen Vorbilder, obwohl sie bewußt keinerlei heroische Auffassung in humanistischem Sinne zeigen. Mit anderen Worten: Wir erfahren heldische Taten, aber noch nicht heroische Gesinnung. Aber eine Vorstufe dazu ist es, wenn, wie wir bei Malory ausführten, das Ritterideal sich umbildet. Und wenn wir früher das bürgerliche Nichtverstehen der feudalen Kultur hervorhoben, so ist jetzt nachzutragen, daß unausgesprochen (aber bei einzelnen Dichtern bereits bewußt) hinter der Prunkfassade eine nationale Sehnsucht steht. Schon Hoccleve setzt neben den herkömmlichen Preis der Ritter als Schützer der Kirche und des Glaubens die neue These der Ritter als moralisches Vorbild, als Soldaten und Schützer des englischen Reiches.

14. Am deutlichsten können wir das aus Malorys Morte Arthur herauslesen, den wir vorhin als Sehnsucht nach dem schöneren Leben umschrieben und der in der Absicht des Autors als Sehnsucht nach der vergangenen und wiederzuerweckenden Größe Englands zu umschreiben wäre. Denn Malory betrachtet seinen Stoff als historische Tatsache, Arthur erscheint ihm als der vollendete englische König und seine Regierung als Verkörperung der früheren nationalen Größe. Deshalb macht er ihn durch Weglassung alles theologischen Kommentares der Queste zur Zentralfigur, wie er auch Lancelot nicht vom theologischen Ritter Galahad verdrängen läßt. Es ist also der Versuch, ein verspätetes

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0237
gefördert durch die DFG

Nationalepos zu schreiben; ein Versuch, der, wie wir sahen, durch die Bürgerlichkeit des Publikums ebenso wie durch seine bescheidene Dichtergabe nur einen Zwitter hervorbringt. Gerade diese Zwitterstellung Malorys und der verwandten Literatur seiner Zeit, daß sie einerseits heroisch zu sein scheinen, anderseits die gotische Formkonvention wenigstens äußerlich lebendig hielten, läßt sie geradewegs hinaufführen zu Philip Spenser, dessen Werk — genau wie der Stil des Manierismus in der Kunstgeschichte — ein letztes Aufleben der Gotik darstellt. Einer Gotik aber, die erfüllt ist mit dem neuen Leben seines humanistisch gebildeten und im Erstarken der Tudordynastie nationalbewußt gewordenen Publikums. So zeigt die Feenkönigin wohl die gotische Formkonvention als allegorische Rittergeschichte mit Personifikationen, Zauber, Abenteuer, Märchenglanz und sinnlichem Prunk. Aber für Spenser war die Welt des Rittertums, wenn er sie auch gleichsam den sie als Wunschtraum hegenden Händen des bürgerlichen Publikums entnahm, viel mehr als ein schöner Traum. Ihm bedeutete sie festes Vertrauen in Gloriana, die Herrscherin Elisabeth. Er will für Elisabeth und Leicester Geschichte machen, vorausahnen und vorschreiben. Er will kein Kunstwerk um der Kunst willen geben, sondern ein Kunstwerk, das für große Engländer ein praktisches Handbuch der Moral, Politik und Lebensphilosophie sein sollte, ein Nationalepos der Zukunft.

Das Publikum aber, das wie man meinen möchte, um dieses ethischen und politischen Gehalts willen die gotische Rekonstruktion der Form in Kauf nahm, war sich in Wirklichkeit gar nicht einer solchen Rekonstruktion bewußt, denn es las die Bilder, die in ihrer unerschöpflich quellenden Fülle etwas Betäubendes haben, die voller als es je das Mittelalter vermochte, die Spiegelung einer Sehnsucht nach dem schöneren Leben ausdrücken, nicht allegorisch sondern sinnlich. Das in diesen Bildern gestaltete schönere Leben war aber das plötzliche Gewahrwerden der sinnlichen Schönheit dieser Welt, die der Humanismus nach der mittelalterlichen Entgötterung neu vergottet hatte. Dies neue Publikum kehrte damit — mehr als es dem Dichter lieb war — der spätgotischen Kunst unwillig den Rücken. Erst jetzt ist das Licht der gotischen Formenwelt des Mittelalters verflackert, dessen letzte mannigfach gebrochene Strahlen ich aufzuzeigen suchte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0238
gefördert durch die
DFG

Menschheit, Volk, Dichtung.

Betrachtungen zum Schrifttum des jüngsten Jahrhunderts.

Von

Herbert Cysarz.

Volk und Menschheit! Diese vertrauten Silben klingen heute wie zwei Schlachtrufe. Begriffe, die zunächst nur ein Verhältnis zwischen Teil und Ganzem bezeichnen, sind zum Gegensatz aller Gegensätze geworden. Ja, zu Worten zweier verschiedener Sprachen, zwischen denen es keine Verständigung gibt. Gern werden die zwei Ordnungen aus den Ereignissen von 1789 und 1813 erklärt, also vollkommen unvergleichbaren Begebenheiten; zwischen diesen beiden Geschehnissen, das liegt auf der offenen Hand, vermittelt kein Recht, keine Wahrheit und Sittlichkeit.

Volk und Menschheit sind weder ein logischer noch ein ästhetischer Widerspruch. Nach einer klassischen Definition war und bleibt es das Wesen gerade der Kunst, volklichem Ursprung menschheitliche Geltung zu vermählen. So malt ein Raffael in dieser und jener umbrischen Mutter die Madonna, Bildnisse, die 400 Jahre später in den Kirchen und den Stuben aller Lande hängen; so malen die großen Niederländer im Treiben der heimischen, zeitgenössischen Bauern die ewigen Dinge des christlichen Glaubens aller; so verkörpert ‚Hermann und Dorothea' im Kreis eines kleinstädtischen Gemeinwesens die Grundkräfte jeder Gesellschaft, so steht im ‚Wilhelm Tell' das ringende Volk zugleich für die Menschheit, die am Volk bedrohte Menschheit im Volk verteidigend. Alle Klassik paart der besondersten Herkunft die allgemeinste Bedeutung. Erde und Blut sind aller Menschendinge Anfang. Kein Schöpfertum, das nicht a u s diesem Boden lebte. Nichts Schöpferisches aber auch, das nur f ü r diesen Boden lebte. Das Eigenste und Natürlichste, in seiner unverkümmerten Individualität zur wesentlichen Gestalt gesteigert, gilt immer und überall. Hier sind auch Volk und Menschheit eins und untrennbar; in ihrer Untrennbarkeit fußt noch Schillers Begriff der Kunst, noch Goethes Begriff der Persönlichkeit.

Aber auch die Entdeckung des Volks als Volks — Herder und einige Romantiker geben die ersten dumpfen Anstöße — verbürgt zugleich eine Bereicherung des Einzelnen: Er lebt wärmer und weiter, leichter

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0239
gefördert durch die DFG

und zuversichtlicher, nicht mehr angstvoll hinausgeschleudert in den unendlichen Raum, sondern der Ewigkeit verbunden durch eine Garbe leibhaften Lebens von Geschlecht zu Geschlecht. Mancher wird unversehens schöpferischer Geheimnisse kundig, wie Frauen die ein Kind tragen. Jeder nimmt unvermerkt Prägung und Stil an. Er schafft bereits, indem er spricht, an einem namenlosen Kunstwerk aller für alle, eben der Sprache mit. Er schafft und wird geschaffen, nicht mehr Atom der ungestalten Masse, sondern Sinn vom Sinn des Lebens überhaupt.

Auch das verträgt sich noch mit wahrem Europäertum; mit jenem „guten“ Europäertum, das die Menschheit im Inbegriff der schöpferischen Mächte aus jederlei Erde und Blut sucht, nicht jenem schlechten Europäertum, das zwischen den Völkern, den Ständen, den schaffenden Einzelnen im Trüben fischt. Auch die menschlichen Sprachen bilden übergreifende Sippen, innerhalb deren verwandte Strukturen, verwandte Stile herrschen. Noch kein Monomane der Rasse hat die Grenzen der abendländischen Rassen den Völker-Grenzen gleichgesetzt. Und daß das radikale Das-bin-ich ein ebenso vorbehaltloses Das-bist-du erheischt, wird zumindest grundsätzlich nirgends geleugnet.

Woher also das Entweder-oder zwischen Volk und Menschheit? ... Es ergibt sich zuallernächst da, wo gemeinsames Handeln nottut. Der heutige Gegensatz ist ein zuvörderst politischer Zwiespalt — im weitesten Sinn des Begriffs Politik: Umwertung aller Werte im Hinblick auf ein gemeinsames Handeln, Handeln-wollen und Handeln-müssen.

Der Zustand des allumfassenden „Nichts Menschliches ist mir fremd“ bleibt unfruchtbar in Bezug auf die Tat. Gerechtigkeit ist im weitesten Maß handlungsunfähig — schon hierin liegt, nach allen wahren Historikern unter den Sehern der Menschheit, die Tragizität der Geschichte. „Die Guten nämlich — also spricht Zarathustra — die können nicht schaffen: die sind immer der Anfang vom Ende.“ Der Handelnde, nach einem Goethe-Wort, ist immer ungerecht. Freilich darf diese Ungerechtigkeit nicht schlechtweg alles Recht, alle Vernunft und Wahrheit auslöschen. Die Ungerechtigkeit darf nicht vorweg gewußt und gewollt sein. Die Ungerechtigkeit der schöpferischen Tat ist tragisch, nicht aber zynisch (nur tragisch ungerecht ist alle Politik des Lebens, zynisch ungerecht die Politik um der Politik willen).

Die Menschheit ist also nicht Fetisch oder Fiktion. Sie ist der lebendigste Inhalt, zumindest Gefühlsinhalt, einer Rechts- und Sittlichkeitsordnung, der Ströme Opferbluts geflossen sind. Aber dem Ideal gebricht es, zumindest angesichts der herrschenden Interessen-Zwiste, an Handlungsfähigkeit, auch an Handlungsbereitschaft. Die 1919 im Namen der Menschheit versammelte Macht, die stärkste Erdenmacht, die vielleicht je an einem Punkt vereinigt war, in welchem Maß hat sie der Mensch-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0240
gefördert durch die DFG

heit, dem Menschenrecht aller gedient — oder dienen können? Und was ist seither zur Verbesserung dieser Ordnung geschehen? Zweierlei ist geschehen und geschieht: Erstlich Rüstungen, die dem Ideal der Menschheit offen widerstreben, und zweitens Sitzungen, die es kaum einen Schritt der Verwirklichung nähern. Jedermann weiß: Wenn heute hundert Millionen hungern und anderswo die Nahrungsmittel in das Meer geschüttet werden, kann von der Menschheit, von ihren heutigen Ordnungen, keine tätige Hilfe erlangt werden. Und jedermann weiß auch, was solchenfalls der Völkerbund unternimmt: Er wartet zu, bis die Leute verhungert oder aus eigenen Kräften versorgt sind, und faßt dann eine Entschließung (Gott behüte vor einem Entschluß!). Und das nicht, weil er heuchelte, sondern weil er notwendig kein Faktor der Tat, nur ein Forum des Urteils ist. Gemacht wird die Geschichte, bis auf Weiteres, von den Völkern und ihren Einzelnen. Ob und in welchem Maß sie etwa noch von der Römischen Kirche gemacht wird, zumal da, wo es keine katholischen Fürsten mehr gibt, sei zunächst nur gefragt. Jede Kirche dient einer Machtwerdung des sonst Machtlosen. Und daß die katholische Kirche Geschichte aller gemacht hat, davon zeugt unwiderleglich schon unsere Zeitrechnung von Christi Geburt. Die heutige Hauptfrage aber wäre, ob und wie weit die ökumenische Majestät dieser Kirche nicht nur alle Besonderungen realpolitischen Handelns (natürlich auch volklichen Handelns) überwölbe, begleite und fördere, sondern auch allem besonderen Handeln jene realpolitischen Anstöße gebe, die uns dem geschichtlichen Schicksal gewachsen machen. Dies eben ist jetzt das Erste. In unserem Mitteleuropa, wo jeden, der zögert, die Not frißt, muß jeder handeln, so weit herum und hinaus er vermag.

Das Volk nun, vorerst bloß denkend umgriffen, erweist sich als Bestverhältnis von Lebensreichtum, Tatkraft und Verantwortungswillen. Schon der Stamm, der heimatliche Verband, verhält sich gleichsam mehr weiblich als männlich; er birgt mehr Widerstands- als Stoßvermögen; er bietet Rückhalt, nicht Ansporn; er macht, nach einer Unterscheidung Hegels, noch keine Geschichte. Die Volkwerdung aber entspringt immer auch einem Urdrang nach Schicksal, es sei selbst der Entschluß, lieber kämpferisch unterzugehen als im Hungerpferch zu verkümmern; kurzab, sie folgt dem unbezwinglichen Willen, Geschichte zu haben, der steten Bereitschaft, Geschichte zu machen.

Dieser Wille, der einen Fichte oder Arndt den Spengler oder Moeller van den Bruck verbindet, also die allerverschiedensten Köpfe vereint, entzündet auch unsere neuen Geschichts-, Erziehungs- und Gemeinschaftslehren (so unzulänglich vorderhand noch viele ihrer Mittel bleiben). Geschichte m a c h e n gilt es überall. Alle Vergangenheit zeugt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0241
gefördert durch die DFG

nur insoweit fort, als sie dem Handeln frommt. Auch die Dichtung verläßt alle klassischen Wege. In breiten Fronten führt sie eine wahre Offensive gegen den gestrigen Menschheitsglauben der Kunst.

Aus dieser Offensive seien hier, um möglichst gegenständliche Sachverhalte zu prüfen, nur die drei ersten Hauptstöße herausgegriffen. Da ist der Aufstand des schöpferischen wider den händlerischen Menschen, gespiegelt in den eigentümlichen Realismen und Pragmatismen der jüngsten Dichtung und Philosophie. Sodann die Wiedereinsetzung des gebundenen Menschen, gegen den wurzellosen Allesköner und Allesversteher. Und drittens die Diktatur der Gemeinschaft an Stelle des Individualismus, des politischen statt des ästhetischen Menschen, des Führertums für und durch alle statt der Persönlichkeit in Goethes oder Humboldts Stil. Diese Widerspiele sind nicht von gestern — und sie sind heute nicht für immer geschlichtet. Wir spannen darum das Beobachtungsfeld über das ganze jüngste Jahrhundert aus (ohne damit die weiteren, in manchem Sinn Jahrtausend-Entscheidungen zu verkleinern, die dem heutigen Entweder-oder zugrunde liegen).

Zuerst also das Händlertum und sein Widerspiel! Seit etwa hundert Jahren, seitdem Übervölkerung, Technokratie, Kapitalismus und Militarismus das eiserne Weltalter über Mitteleuropa heraufgeführt haben — es ist der tiefste Bruch der neueren Geschichte, der ohne Anstoß äußerer realpolitischer Gewalten erfolgt ist, wie aus der baren Dialektik des Hegelschen Weltgeists heraus — seither gewinnen die händlerischen Gestaltungen unseres Daseins ein wachsendes Übergewicht. Das ist ein ungerufenes Schicksal dieses Jahrhunderts, das in drei Menschenaltern das Antlitz der Erde stärker verwandelt hat als vor ihm drei ganze Jahrtausende.

Doch schon in der frühen Romantik beginnt eine gewisse Oberhand von Händlertum offenbar zu werden. Friedrich Schlegel — übrigens der erste weitbekannte deutsche Schriftsteller, der eine Jüdin geheiratet hat — ist wohl der erste Träger fast all jener Merkmale, die eine spätere Verallgemeinerung in den Typus des „unschöpferischen", letztlich nur „händlerischen" Juden legt: Friedrich Schlegel, von seiner frühreifen Kunst- und Seelenzergliederung bis zur Einkehr in die katholische Kirche — ein jedes Fäserchen scheint jenes Inbild zu bewähren, von Schicksals gnaden und ungnaden. Der gesamte romantische Historismus, dessen spätere Schritte dem werdenden Volk viele Wege bereiten, hat manche volkliche Wurzel gelockert.

Man pflegt das heute insgemein zu unterschätzen. Man fürchtet allzu sehr, sich mit anderen Völkern gemein zu machen; man fürchtet

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0242
gefördert durch die DFG

allzu wenig, sich in alle beliebigen Zeitalter einzufühlen. Als ob nicht auch die Kreuz- und Querzüge in die Vergangenheit, gerade wo sie nicht einem geschlossenen Gesamtbild deutschen Wesens dienen, den Instinkt schwächten. Schon darum dürfte zum Beispiel die Schule niemanden zwingen, sich mehr Geschichte einflößen zu lassen als er erträgt. Noch in manchem Buch der Erneuerung wird viel zu viel gewußt (oder eben zu wissen vermeint). Mittels erstaunlicher historischer Bildungsfracht wird das Naive gesucht. Daher denn oft so reichlich und unnütz geschimpft wird; man schimpft sich, zugunsten der Naivität, durch die Weltgeschichte — dieses Kultur-Geschimpf ist zumeist nichts als ein versuchter Gang der historischen Überbewußtheit zur Einfalt.

Die eigentliche Romantik nun bleibt, schon ihrer äußeren Lage entsprechend, noch unpolitisch, noch vor-politisch im strengeren Sinn des Begriffs. Trotz Adam Müller und Heinrich von Kleist und den Freiheitssängern fällt die Bewegung allmählich ins Biedermeier zurück. Alle Versuche, sie posthum zu politisieren, haben kurze Beine. Politische Dichtung in engerem Sinn entfaltet sich gattungsmäßig erst im sogenannten Jungen Deutschland. Auch dieses freilich, das Schrifttum von der Juli- bis zur Februar-Revolution samt seinen vielspältigen Ausläufern, zehrt noch zum guten Teil von der Vermischung volklicher und menschheitlicher Werte (Großdeutsch und Demokratisch wachsen anno 48 noch am selben Holz). Immerhin hegt gerade Jungdeutschland das Erbe der großen Revolution und vermittelt es an die Großstadt- und Menschheitsdichtung des Naturalismus und Expressionismus. Die meisten Krankheiten der Zivilisation brechen schon hier in grassen Seuchen aus. Wuchtigen Nachbeben des klassischen Idealismus, vornehmlich Schillers, gesellen sich die eigentlichen Wehen der Asphalt-Literatur.

Die jungdeutsche Gärung gebiert den Zeit- und Gesellschaftsroman der Laube Gutzkow Spielhagen und Troß, der deutschen Vorfahren all der (zumeist französisch angeregten) „Romanciers“ von gestern und heute. Die jungdeutschen Erzähler, ein zeit-empfindlicheres und schon durch die Gunst der Technik in kontinentalen Zusammenhängen heranreifendes Geschlecht, gewinnen dem deutschen Roman, was er bei Goethe und den Romantikern noch entbehrt: die wohlberechnete Spannung und den wohlberechneten Aufbau; zwei sozusagen wurzellose Werte, demgemäß bei Vielen in Verruf, indessen, wie gerade heute mancher Mißerfolg ihrer Vernachlässigung lehrt, in ihren Wirkungen unersetzlich.

Es gibt eben auch verhältnismäßig neutrale Zonen der Kunst. Menschheit und Volk — schon hier läßt sich das grundsätzlich aussprechen — befruchten nicht zwei verschiedene Arten der Kunst, son-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0243
gefördert durch die
DFG

dern haben verschiedenen Anteil an verschiedenen Schichten des Kunstwerks, der Künstlerschaft. Man könnte unter dem Gesichtswinkel Menschheit und Volk eine Stufengliederung jeglicher Dichtung entwerfen, von einer neutralen Basis bis in die eigenste Spitze. Ein paar Züge des Schemas, nur im Vorübergehn!

Es gibt also zunächst auch eine Schicht der Neutralität. Zahllose Fälle bezeugen uns etwa, daß die Tragödie national gebundener als die Komödie bleibt. Eine durch ganz Europa ziehende geschlossene Entwicklung wie die der Komödie von Menander und Plautus über Shakespeare und Molière, Holberg und Nestroy bis Pirandello und Benavente und Gefährten gibt es in keiner anderen Gattung. Die Lachmuskeln, siehe Bergson, arbeiten sozusagen neutraler als die Tränendrüsen (was auch strukturell, das heißt in Bezug auf die seelischen Lagen der Kräftespiele, untersucht werden müßte). Vollends eine Proberöhre aller neutralen Werte auch des Kunstwerks ist der Film, zumindest jener, der international geradezu kalkuliert wird. Neutrale Komik, neutrale Sentimentalität, neutrale Überraschungen, neutrale Spannung und Gliederung lassen sich hier geradezu studieren. Denn auf dem Studium solcher Dinge beruht diese Filmproduktion, die durchaus bodenlos ist. Wie begann es denn? Polnische Händler kamen nach Amerika gezogen und rechneten treffsicher aus, wodurch die Massen der Großstädte Abends und Sonntags am zugkräftigsten unterhalten würden; und heute herrschen die Laemmle und Zukor und Lasky und ihresgleichen in vierzigstöckigen Türmen.

Auch die Dichtung, und nicht nur der Schmöker, nicht nur der jungdeutsche und neuere Roman, bleibt irgendwie diesem Bereich verstrickt. Selbst Schiller wäre undenkbar ohne den zeitgenössischen Schundroman, ohne die Schaurio-Ballade des Jahrmarkts (die doch der Film vor dem Film war); erst packt er die Leute an allen Sinnen, dann schmelzt er sie um, die tiefste und allerbesonderste Wirkung bleibt an die stärkste (und neutralste) gebunden; Schiller steht gleichsam mitten zwischen Klopstock und Karl May. Spannung als Selbstzweck freilich verfällt der gemeinen Mache. Die Aufhebung aber der Spannungsgesetze würde erst jenem gelingen, der Großstadt, Maschine und Langweile abschaffen könnte. Einstweilen führt ein jedes Schauspiel seinen neutralen Kampf um die Spannung und wider die Langweile. Die Langweile ist die Frau Melancholia des technischen Zeitalters, das den Menschen einerseits überaus zeitempfindlich gemacht, anderseits aber so vieler Kräfte beraubt hat, die Zeit durch Selbsttätigkeit auszufüllen. Erstaunlich, was sich heute noch der ärmste Kuli die Vertreibung der Langweile kosten läßt. Die Langweile ist die letzte und grausamste Peitsche der Großstadt-Menschheit sogar nach Schönheit und Geist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0244
gefördert durch die DFG

An alledem hängen neutrale Werte der Kunst. Weitgehend neutral bleibt der Stoff des Kunstwerks, verhältnismäßig neutral auch das sogenannte Problem (das vornehmlich der Zeit gehört). Recht neutral, in künstlerischer Hinsicht, bleibt selbst die tendenzhafte Gesinnung, die manchmal rascher umgeschaltet wird als alles andere. Unendlich wüchsiger ist schon die Sprache, dieser Zauberspiegel noch des Ungesagten und des Unsagbaren, noch aller unbewußten oder ungewollten Gemeinschaftsmächte.

In diesem Sinn zeugt jede Form für Gemeinschaftsmächte. Die Fähigkeit zur sinnbildlichen Einheit, die Bündigkeit und Gültigkeit der Form setzt immer auch die eingespielte Prägekraft der Sippe und des Volks, der Überlieferung und gemeinsamen Lebenshaltung voraus. Und zwar sind Epos und Drama — das Epos bedarf einer geformten Gesellschaft und Umwelt, das Drama muß an den Grundfesten einer bestehenden, bis in das größte Gesetz zurückweisenden Ordnung rütteln — gemeinschaftssüchtiger als die lyrischen oder mystischen Gattungen. Daher zum Beispiel der Expressionismus, dieser Qualschrei eines gefesselten und ausgeplünderten und tausendfältig zersetzten Volks, sich wesentlich in Lyrik und Apokalypse auslebt. Volle Selbstherrlichkeit indes widerspricht der natürlichen Bestimmung der Form, die immer ein Besonderes an ein Allgemeines, ein Vergängliches an ein Beruhendes zu vermitteln hat. Eben hierin liegt das Geheimnis, das die erschaffene Form von der nachgeahmten, der leerläufigen scheidet.

Noch unberührbarer als die Form ist die Schicht der reinen Gefühle und des wachstümlichen Lebens, dieser wahre Mutterkuchen aller Art und Kunst. In dieses Flechtwerk von Wurzeln und steigenden Säften dringt keine bloße Einfühlung mehr vor. Doch erst die innerste der Kammern offenbart die eigentliche Schicksalswahl des Dichters. Die letzte Bindung vollzieht sich in jener Schicht, wo auch der Betrachter nur noch sein Ja oder Nein sprechen kann, sein Ja oder Nein sprechen muß, das Ja oder Nein auch zu s e i n e m gesamten Wesen. Noch einen wachstümlichen Anteil kann der Schaffende, kann jedermann an mehreren Völkern haben. Nur e i n Volk aber kann es geben, wider das er nie und nimmer, unter keinem äußeren Zwang, die Hand erheben würde, für das er alles, was er ist und hat, hinzugeben bereit ist. Und in dieser Entscheidung fußt der strengste Volkstumsbegriff der heutigen Dichtung. Die äußerste Bindung beruht auf der äußersten Freiheit*) ...

*) Gewiß kann jene Hingabe auch etwa einem religiösen Glauben, einer persönlichen Liebe, einer sittlichen Ordnung dienen. Doch der lebendige, unbewußte Zusammenhalt volklichen Lebens muß eben zugleich aller Opfer- und Tatkraft des Glaubens, der Liebe und Sittlichkeit mächtig werden. Die in Rede stehende Volkszugehörigkeit eines Kunstwerks wird erst durch das Zusammen natürlicher Bindung und wählender Hingabe eindeutig. Weder bloß physiokratische noch bloß politische Begriffe reichen zur Wesensbestimmung des heutigen Volkstums aus. Die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0245
gefördert durch die
DFG

Bereits nun die jungdeutsche Menschheitsdichtung, die Wiege vieler späteren Großstadt- als Großstadt-Dichtung, entschlägt sich nach Möglichkeit solcher Wahl und sucht das Gesamt ihrer Zeit in einer Verquickung der Schichten und Richtungen. Schon im jungdeutschen, wie in manch späterem, Literatentum wohnt alles Mögliche zusammen: Romantik und Materialismus, demokratische Freiheits- und deutsche Reichsidee, verrannter Subjektivismus (Max Stirner) und ebenso überschwenglicher Kommunismus (Wilhelm Weitling und Genossen). Ein treuer Abklatsch dieses Wirrwarrs sind die Bild- und Ton-Entgleisungen, wie sie zum Beispiel Nietzsches erste unzeitgemäße Betrachtung an David Friedrich Strauß gebrandmarkt hat. Es ist die Art des alten, längst ausgestorbenen Zeitungsstils. Alle Ebenen werden vermischt, in keiner wird Wurzel geschlagen. Der Überfluß und nicht die Armut ist das Grundübel der Kunst im Zeitalter des Literaten. Alles wird meisterlich beredet und nichts steht einfach da, wie etwa bei Stifter ein Krug oder Blumentopf dasteht, als hätte ihn ein Töpfer vor unseren Augen gedreht. Bei einem Gottfried Keller ergeben schon zwei Striche ein Profil; bei Laube oder Gutzkow oder ihresgleichen stehen noch aus tausend Zügen keine Menschen auf und wandeln — vielsagend, daß beide, fanatische Zeitkünstler des Romans, im Drama an historischen und literarhistorischen Helden haften, an Helden wie Jung-Schiller und Jung-Goethe, Struensee und Essex, Monaldeschi und Wullenweber, in Nebenrollen Spinoza und Shakespeare, gegebenen Charakteren also, von deren Existenz der Zuschauer nicht überzeugt zu werden braucht (bis heute lieben alle „Romanciers“, wenn sie ins Drama geraten, historische Helden, gegebene Helden).

Die Glaubwürdigkeit der Dichtung hängt an den kleinen, den verschwiegenen, den ganz bestimmten Merkmalen: Bei einem Storm riecht man die Jahreszeiten, in denen sich seine Gestalten bewegen, bei einem Raabe greift man die historische Atmosphäre. Der Romancier verfehlt dergleichen zumeist schon durch ein geiles Zuviel. Gutzkow und seine Nachfahren, bis Wassermann und Heinrich Mann, sie streuen alle Inhalte über alle Ebenen aus; auf der Bestreuung sehr verschiedener Ebenen ruht die Breite ihres Erfolgs; durch sie allein erreichen und vereinen sie ihr Publikum; denn dieses ist nicht mehr gefügte Gemeinschaft, sondern zerstiebende Masse. Aber natürlich waltet hier Wechselwirkung zwischen Publikum und Autor. Der Literat kann niemals wählen, niemals Nein sagen. Sein Schrifttum steht im Zeichen einer hoffnungslosen Verwirrung, weil unlöslichen Verbundenheit von Hoch und Niedrig, Fern und Nah.

---

unmittelbarste Vermählung der beiderlei Werte vollzieht sich wohl im volklichen Geschichtsbewußtsein.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0246
gefördert durch die DFG

Was hier im Stil oft nur als Ungeschmack erscheint, bietet sich nun als seelische Gesamtverfassung dar in jener Zeitkrankheit der dreißiger, vierziger, fünfziger Jahre, die sich „Zerrissenheit“ nannte. Es ist das Nicht-wählen-können, das scheiternde Alles-zusammenzwingen-wollen, das nicht so sehr Faustische Streben als Don-Juanische Schwanken, wie es seither den Kulturliteraten beherrscht. Die künstlerische Bewältigung solcher Unform aber, die Tugend aus der Not der vielen Richtungen und Ebenen, drückt der Jahrhundert-Begriff des „Interessanten“ aus; Interessant ist nicht das schlechtweg Seltsame, vielmehr das Zugleich und Zusammen von Zügen, die sonst niemals vereint waren. Das Interessante wächst freilich auch, von Byron und George Sand bis Nietzsche, ins Monumentale empor. Gerade Nietzsche verkörpert die größeren Möglichkeiten des Interessanten. Nietzsche vollzieht eine Erneuerung des Menschen und der Kultur, die, im Gesamtwurf etwa dem Wirken Rousseaus vergleichbar, minder als irgendeine ähnliche Erneuerung Rousseauische Reaktion, mehr als jede zugleich Verfeinerung ist, eine Erneuerung durch die Vielfalt und Üppigkeit einer Spätzeit hindurch.

Das erste Beispiel des Nichts-als-Interessanten aber bleibt Heinrich Heine. Heine ist, auf die allergröbsten Merkmale besehen, einerseits picksüß, sentimental und melancholisch, anderseits aber auch sehr überlegen, schnoddrig und witzig. Daher ihn die meisten längst unecht finden: ein Schmerz, der so kaltschnäuzig umschlage, könne kein wahres Gefühl sein. Die Mehrzahl der Zeitgenossen hingegen fand beides echt, die aufgekratzte Empfindung u n d die sichernde Schärfe des Witzes. Man fürchtete keine Z e r setzung (die trug man ohnedies in sich), man begrüßte eine Z u s a m m e n setzung, die den äußersten Zwiespalt ihrer Epoche in die Einheit zumindest einer Manier zwinge. Und hierin liegt ein Stückchen Rechtfertigung auch des großen Romans. Er sucht, mit all den fragwürdigen Sprüngen, den unzuverlässigen Klammern und Brücken immerhin die Einheit seines Jahrhunderts. Er möchte einer zerbröckelnden Großstadt-Masse, zumindest deren prägungsfähigen Teilen, eine gewisse Vereinheitlichung gewinnen; das Publikum, unund vielgestaltig, wie es geworden ist, wird zunächst überhaupt einmal zu umgreifen versucht. Die Dichtung soll wieder zum Inbegriff ihres Zeitalters werden; tatsächlich wird sie allerdings zumeist nur dessen Warenhaus. So ist es bei Gutzkow, so ist es bei späteren Ketzern: in jeder Hinsicht Zersetzung, wenn man die besseren Zeiten vergleicht, in mancher Hinsicht Zusammensetzung, wenn man von den gegebenen Lagen ausgeht. Ein Heilmittel birgt diese Dichtung gewiß nicht. Sie möchte ihre Zeit in ebendem vereinen, was deren unvereinbare Viel- und Unform ausmacht. Sie reißt das Große in die Zeit hinein, nicht die Zeit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0247
gefördert durch die
DFG

nach dem Großen empor. Sie strebt nach keiner Führerschaft, nur einer allseitigen Vermittlerschaft im gegebenen Feld.

Ein gleiches Für-und-wider weckt die meiste spätere Großstadt-Dichtung. Bedrohlich gibt sie dem Markt und der Mode nach. Räumliche Ungebundenheit schlägt in die stärkste zeitliche Gebundenheit um. Sittliche Freiheit, durch keine natürlichen Bindungen ausgeglichen, kehrt sich in händlerische Freizügigkeit. Mit dem Dampf und dem Draht kommt die Presse zur Herrschaft, die gefährlichste Frucht des Freihandels, die tausend neue Abhängigkeiten des Geists vom Geld teils enthüllt teils erzeugt, das schrifttümliche Parlament des Jahrhunderts (dem es jetzt vielfach wie eben dem Parlament ergeht). Nach dem Weltkrieg vollends, da alle Welt von ihren Schulden lebt, gehört dem Händler alles, was irgendwem zu gehören vermag. Nur noch der Händler (der doch an seinem Platz ein vollwertiges Glied der Volksgemeinschaft bleibt), nur noch der Schleichhändler des Geists darf reich und berühmt werden; er kommt über die große Freitreppe herauf, statt über den Aufgang „für Lieferanten". Der Marktschreier geht vor dem Forscher, der Schauspieler vor dem Dichter, der Dirigent vor dem Komponisten — und vor allen Freund Schmock, der den Ruhm verteilt. Die Schule wird zum Kramladen, die Kunst zur Börse, die Bildung zum Jahrmarkt, auf dem fast alles käuflich ist außer dem eben unverkäuflichen Ja und Nein, dem Wählen und Einstehen für das Gewählte.

Auch die Menschheit wird mehr und mehr Handelsplatz, Umschlagplatz — häufig ein Tummelplatz ideologischer Transaktionen, in denen sich Sein und Schein nicht mehr scheiden lassen. Dennoch gelten die wirklichen Angriffe auch des Heute zutiefst nicht dem großen Inhalt der Idee „Menschheit", vielmehr der toten Lage, in die diese Idee durch ideologischen Mißbrauch geraten ist. Jede Idee, sie heiße Menschheit oder wie immer, ist stark, solang sie existiert. Und existieren kann eine Idee, die doch als solche nimmer in Wirklichkeit aufgeht, nur insofern, als lebendige Menschen ihr ganzes Tun und Sein für sie einzusetzen, für sie zu opfern bereit sind. Ideen werden letztlich nur durch diesen Einsatz lebendig, das ist ihre unwiderstehlichste Realisierung. Für die untastbare Wirklichkeit der Idee Deutschland zeugen Millionen, die wieder und wieder das Eine bewiesen haben: daß sie zu sterben vermögen für diese Idee. Nun gab und gibt es sicherlich auch Blutzeugen des Menschheitsglaubens. Hingegen lehrten sehr viele der Menschheitslehrer gerade von gestern im Wesen nur a u s r e c h n e n, daß ihren Idealen früher oder später die Weltherrschaft zufallen müsse. Und diese Rechnungen waren als Rechnungen notwendig falsch; sie wären strukturell falsch geblieben, auch wenn sie nationalökonomisch richtig gewesen wären. Durch Rechnungen werden Ideen nun einmal nicht realisiert.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0248
gefördert durch die
DFG

Dieses Realisationsproblem, ein Grundrätsel aller Philosophie der Geschichte, trennt Volk und Menschheit — und verbindet beide. Es gälte vorerst, der allzu passiven Idee der Menschheit die handelnden Kräfte der Volksgemeinschaften zuzuführen. Allzu lang ist die Menschheit Sache Einzelner oder geschlechtsloser Massen gewesen. Jetzt muß auch der Verkehr zwischen Volk und Volk von den persönlichen auf die gemeinschaftlichen Beziehungen ausgedehnt, die Auseinandersetzung des Einzelnen mit der Menschheit durch die organischen Kollektive hindurchgeführt werden. Nur dieser Weg in die Menschheit liegt fortan noch offen: Wie einst das Zeitalter der Religionskriege nicht dadurch überwunden worden ist, daß irreligiöse Menschen die Führung der religiösen ergriffen und alle Religion vorweg als Unsinn beschimpft hätten, sondern dadurch, daß Religion den ganzen Menschen zu wandeln begann, ebenso kann und muß die Läuterung aller heimatlichen und volklichen Dinge auch das Zusammenleben der Völker auf eine wahrhaftigere, achtungsvollere und friedlichere Ordnung gründen. Und gerade das Schrifttum hat diese Wege zu bahnen.

Zuvörderst freilich hat, geschichtlich betrachtet, der Widerstand überwiegen müssen. Gegen das Händlertum der Ideologie führt mehr als ein ganzes Jahrhundert lang das Schöpfertum der Idee seinen Gegenstoß. Einen solchen führt bereits unser klassischer Idealismus. Es ist ein Grundsatz, vielleicht d e r Grund-Satz dieses Idealismus, daß menschliches Denken ein Schaffen sei, jeder Gedanke eine setzende Tat; kein Zerlegen oder Zurückführen, vielmehr ein Hervorbringen unwiderruflicher Tat-bestände, die schlechtweg da stehen und verantwortet werden müssen. Hier gilt nur das, was einer gläubig bejaht, nicht das, was er geistreich bezweifelt. Dieselbe Haltung lebt heute in einem neuen Begriff des „Realismus“ wieder auf. Dieser Realismus will nicht nur die unverkümmerte Wirklichkeit sehen, sondern auch aus der gegebenen Lage heraus die Wirklichkeit m e h r e n.

So hat sich unter uns mit neuer Wucht eine Philosophie des geschichtsgebundenen Handelns erhoben, des ins Unendliche Handelns und am Endlichen Scheiterns. Die deutsche Philosophie ist in vielem Bezug, schon seit Fichte und Hegel, nur als philosophierende Tat oder Tatbereitschaft verständlich. Wie etwa das griechische Denken zu großem Teil nur als philosophierende Formung sich vollem Verständnis erschließt. Fast jeder griechische Denker geht irgendwie der Frage nach, wie wohl er selbst, zum Weltbaumeister bestellt, den s c h ö n e n Kosmos gefügt haben würde. So mancher deutsche Denker aber folgt der Frage, durch welche h a n d e l n d e n Zugriffe er die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0249
gefördert durch die DFG

Welt, die doch nimmer am Ende ist, ja die er selbst durch sein Forschen notwendig ergänzt und verwandelt, in Ordnung setzen, in Ordnung erhalten könne. An der reinen Weisheit darf Hegel so wenig gemessen werden wie Anaxagoras oder Platon: Nach der strengen und schlechtweg beruhenden Weisheit beurteilt, wären so Anaxagoras wie Hegel wirklich, nach dem Anwurf Schopenhauers, „Unsinnschmierer“ — nur, daß die wahre Weisheit eben auch so weise sein müßte, den Künstler oder Täter nicht mit dem Maß reiner Weisheit zu messen. Im Ganzen bedeutet die philosophische Wendung zur Tat keinen minder fruchtbaren Vorstoß als der hellenische Vertrag der Philosophie mit der Form.

Auch dieser Vorstoß verstärkt die Spannung Volk-Menschheit, die ja zunächst einem Widerstreit der Aktivitäten entstammt — und einem Aufstand des Realismus wider die Ideologie. Nun aber zum volkhaften Gegenspiel in der Dichtung des jüngsten Jahrhunderts!

Das dichterische Gegenspiel liegt vorerst bei den Jungromantikern, den Arnim oder Eichendorff, oder bei Einzelnen wie Jeremias Gotthelf oder Johann Peter Hebel oder Jean Paul, vor allen bei Kleist, den in einer noch wesentlich vor-politischen Zeit ein nie gekanntes Maß von Aktivismus zersprengt. Dichtere Fortsetzung erfährt dieses Gegenspiel durch die bürgerlichen Realisten, die Keller, Stifter, Raabe und Genossen: Hier ist eine Dichtung der heimatlichen und stammhaften, der nahen und ruhenden und gewordenen Dinge, der stummen und unnachahmlichen Züge, eine Dichtung, die aus und zu einer geprägten Gemeinschaft spricht. Sie hütet weniger das tatgewillte Vaterland als das getreue wachstümliche Mutterland des Volks. Daher diese Dichtung nicht selten ins Provinziale, auch auf die vorgeschichtlichen, außergeschichtlichen Stufen des Daseins zurückfällt.

Die mütterlichen Mächte aber haben den längsten Atem, die zäheste Beharrungs- und Widerstandskraft. Sie wirken, heimlich und unsäglich, auf allerweiteste Sicht. Sie lösen unvermerkt manches Daseinsrätsel, manche unfragbare Frage nach dem Sinn des Menschen. Volk ist die Kette zwischen Ich und Ewigkeit; Unsterblichkeit gleichsam die gute Erde, zu der wir dereinst alle werden. Nur das, was ineinander zeugt und fortzeugt, die lebendige Gemeinschaft, schleudert den Funkenregen der Menschheit in einem gesammelten Strahl an den Himmel. Zwischen jedem und allem waltet ein Geben und Nehmen ohne Ende.

Man sehe Gottfried Kellers ‚Grünen Heinrich‘: Es gibt vielleicht keinen zweiten Roman des Jahrtausends, wo der Werdegang eines einfachen Menschen (der nicht, wie etwa Goethes Wilhelm Meister, verwickelte Dinge sieht oder denkt, empfängt oder erzeugt, sondern nur eben vor sich hinlebt) eine unerschöpflichere Fülle seelischer Inhalte, seelischer Anlagen und Besonderungen entwickelte. Oder man sehe Wil-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0250
gefördert durch die DFG

helm Raabes Erstling, die ‚Chronik der Sperlingsgasse': das vegetative Dickicht einer alt-Berliner Gasse, wo jeder an jedem mitlebt, wo es raunt von Geschlecht zu Geschlecht und die Zeit nicht zur Sanduhr wird, sondern zum ewigen Quell. Das lebendige Ineinander entfaltet Einzelreichtümer ohne gleichen.

Aber auch hier ist noch nicht Volksdichtung im vollen und heutigen Sinn dieses Namens. Im Zeichen seiner Wahrhaftigkeit — die es in weiteren Räumen, größeren Tiefen, schwierigeren Lagen später auch bei Gerhart Hauptmann oder Knut Hamsun gibt — wird der ältere Realismus oft engherzig. Er flieht den großen Menschen und den großen Stil, er meidet die seelischen Rätsel, die doch gleichfalls zum Urgut der Menschheit gehören. Und bis zur Stunde fehlen vielem, was sich als volkhafte Dichtung gebärdet, die handelnden, schicksalsträchtigen Kräfte, die nach den jüngsten Lehren vom Volk (nach den Aufrufen zum Beispiel Alfred Bäumlers, oder den Schriften Ernst Kriecks, oder den gründlicheren Untersuchungen des „eigenständigen Volks" von Max Hildebert Boehm) der schöpferischen Volksgemeinschaft unerläßlich zugehören. Die älteren Realisten sind Außenseiter und Quietisten — am wenigsten Gottfried Keller, in dessen Schweizer Gemeinwesen Vater- und Mutterland eben am engsten beisammenliegen, am meisten Wilhelm Raabe, dieser wohl schärfste Seher des nationalen Verderbens im Menschenalter vor 1900 (ein schärferer selbst als der Rembrandtdeutsche), der aber seine Seherschaft auch dichterisch in so gar keinen Einsatz- und Tatwillen leitet; der treueste der Treuen, der aller Jahrhundert-Fäulnis das unbestechlichste Nein und Niemals entgegensetzt, verschanzt sich in stillen Winkeln und läßt die anderen von allen Straßen auch der Kunst Besitz ergreifen; wohl nie zuvor ist so abgründige nationale Leidenschaft so passiv geblieben.

Dem gegenüber streben viele der Jüngsten im Realismus nach Aktivismus, sie streben nach dem vollsten Einklang der bewahrenden und der tatfördernden Kräfte. Ein aktivistischer Realismus tritt neben den psychologischen und den mythischen Realismus, die selbander den bürgerlichen, „poetischen" Realismus beerbt haben. Allerdings ist zu fragen, wie weit gerade der erste auf seiner Bahn wird Realismus bleiben können. Noch das, was man mit Hofmannsthal die „konservative Revolution" des Schrifttums genannt hat, zeigt vielfach ein bloßes Nebeneinander von Konservativ und Revolution: von konservativer Literatur, die abseits der großen Entscheidungen steht und hinter der Weltgeschichte zurückbleibt, und literarischer Revolution, die häufig mehr die Ideologie des Bodens hat als den Boden der Ideologie — links also ein reaktionärer Realismus, der dem mütterlichen Stamm gehört, rechts ein völkischer Idealismus, der manchen neutralen Zug der politischen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0251
gefördert durch die DFG

Menschheitsdichtung herübernimmt. Eine Reihe der Meistgenannten von heute werden bald an dieses und bald an jenes der beiden Ufer geschleudert. Auf welche Weise bodenwüchsige Gebundenheit und großer Stil im geforderten „völkischen Realismus“ zusammenzutreten vermögen, wird wohl erst das Morgen erweisen. Ein erster Grenzfall der Verheißung ist vielleicht Hans Grimm.

Der Name Hans Grimm sagt aber auch dies: Volk und Menschheit kommen ganz nah und greiflich nur in einer Nation zusammen, die Kolonien zu bestellen hat. Gäbe „die Menschheit“, wie sie an sich unschwer könnte, Deutschland die ihm gebührenden Kolonien, dann wäre dieses Volk in einem heute nicht verwirklichbaren (und am allerwenigsten durch Schlagworte erstellbaren) Sinn an die Menschheit geknüpft, für die Menschheit tätig, der Menschheit erschlossen. Der Nicht-Besitz von Kolonien, so lehrt jede Seite Hans Grimms, ist ein tiefstbestimmender Wesenszug des heutigen Deutschen, der unzähligen Tat-Verdrängtheiten im deutschen Charakter, auch seines Verhältnisses zur Menschheit.

Item: Der jüngste Realismus zielt letztlich nach einem Zusammen von Leben und Handeln, von Gebundenheit und Freiheit, das auch das Verhältnis Volk-Menschheit — nicht ohne Mitwirkung realpolitischer Wandlungen — neuen Möglichkeiten entgegenführt.

Heute stimmt eben keinerlei Rechnung mehr, die ohne das Handelnwollen und -müssen gemacht wird. Auch im Fragenkreis der Gemeinschaft darf es nicht fehlen.

Wie weit also Gemeinschaft? Kein Buch, kein Heft und kein Blatt, das heute nicht dem Individualismus Verachtung und Abscheu bezeigte. Individualismus und Gemeinschaft, das klingt jetzt wie anno Schiller: Kabale und Liebe. Doch wiederum geht es zunächst um Forderungen des Tages.

Volksgemeinschaft ist die heißeste Notwendigkeit unserer Gegenwart, sie ist der fruchtbarste Ausgleich unserer allzu individualistischen Anlagen, der vielleicht größte Gegenstand, den die rationalistische Philosophie unterschlagen hat. Gemeinschaft mag zur Stunde wichtiger als alle Einzelleistungen des Bildens oder Denkens sein. Wenn das Schiff in Not ist, muß jede Hand ohne Besinnung heran. Gemeinschaft schlechtweg und gewissermaßen über Leichen bleibt das Recht des Handelns, der rettenden Tat. Die unbeteiligte Betrachtung hat hier nicht das Wort. Auch der Gegensatz Individual-Kollektiv, in seiner öffentlichsten Gestalt, ist eine Entscheidung der Aktivität, ist ein „politischer“ Scheideweg, nicht anders als das Widerspiel Volk-Menschheit. Und keine Kunst darf sich der Pflicht des Handelnden entziehen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0252
gefördert durch die DFG

Wir reden nicht von jenen wahrhaft Vielzuvielen, die überall ausschließlich den eigenen Vorteil suchen; auch nicht von jenen, die den Individualismus zur bloßen Lösung, zur Lehre einer hemmungslosen Ungebundenheit verzerren. Die zeitgemäßen Anklagen des Individualismus treffen zumeist nur die Freizügigkeit der politischen Willensbildung und Willensbeeinflussung: jene Willkür des Individuums, die sich immer auch einer Gesamtheit aufdrängen möchte. Es ist der Individualismus zum Beispiel der vollkommenen Preßfreiheit, der auch jedem beliebigen Niemand, Schmarotzer und Schuft verstattet, über jede beliebige Leistung und Einrichtung jedes beliebige, grund- und verantwortungslose Für und Wider in Umlauf zu setzen. „Geistig" bleibt solch ein Für oder Wider null und nichtig, frucht- und schwerelos und im Grund überhaupt nicht vorhanden. Zur Lebenstatsache aber wird es durch seine etwaige Auswirkung ins Kollektiv. Schon dadurch, daß es in der Zeitung steht, versucht das individuelle Urteil eben auch eine Gesamtheit zu gewinnen, ja irgendwie zu vergewaltigen; es will also herrschen ohne Pflicht und dienende Gebundenheit. Und solchem Individualismus darf und muß nicht nur jegliches Rechtsgefühl wehren, sondern auch jede Gemeinschaft, die eine Zukunft hat, Einhalt gebieten.

Aber das ist nicht alles. Und gerade die Dichtung trotzt dem im weitesten Sinn „politischen" Individualismus, zugunsten eines schöpferischen und mit jenem oft fälschlich zusammengeworfenen.

Auch die stärksten Führer, Menschenbildner und Epochenschöpfer des jüngsten deutschen Jahrhunderts — Wagner, Nietzsche, George — sind von einem radikalen Individualismus ausgegangen und haben von ihm aus die größten Gemeinschaften aufgebaut; die Kollektivenergien, die ohne Zweifel alle in sich trugen, haben sich zunächst von selbst verstanden. Immer von selbst verstanden hat sich alle Kollektivität zum Beispiel auch für d'Annunzio, den bislang einzigen poeta laureatus des Fascismus. Man sagt, der Individualismus habe „dünnes Blut": Ist dünnes Blut die Art auch nur der Décadence-Genies vom Schlag Baudelaires und Rimbauds? Man wiederhole „dünnes Blut" und gedenke jenes Rimbaud, der neunzehnjährig alle Kränze der Dichtung trägt, um schon zwanzigjährig die Feder beiseite zu schleudern und fortan, bis zu seinem frühen Ende, im sudanischen Ostafrika nach Abenteuern und Gold zu jagen — und welches Volksschicksal verkörpert dieser Alleingänger: Rimbaud als erster prägt und lebt den nationalen Stil der französischen Kolonialpolitik.

Ein jedes wahre Kunstwerk widerlegt für seine Lebensschicht den Satz, das Ganze sei vor dem Teil; denn alle wirkliche Gestalt beruht auf dem unzerreißbaren Ineinander von Ganzem und Teil. Unfruchtbar jedes Ganze, das nicht reziprok (nicht erst im Nachhinein) auch seine

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0253
gefördert durch die DFG

Teile formt; ein solches wäre nicht Ganzheit, sondern nur Masse. Der Widerstreit heißt eben nicht: hie Teil, hie Ganzes. Er heißt vielmehr: hier Teil- und Ganzheitsverhältnis (das schöpferische Widerspiel von Individual und Kollektiv), dort das Verhältnis von Sandkorn und Haufen (die einseitige Unterordnung des Einzelnen, die auch das Ganze nicht formt).

Der Ruf, das Ganze gehe vor dem Teil, gilt nach wie vor als praktische Losung. Die Not des Augenblicks heißt uns zusammenstehen wie Aug und Hand: Wo ein Volk an sämtlichen Ständen bedroht ist, da gibt es keinen Gegensatz zwischen Kopf- und Handarbeit mehr, da läßt sich kein Stand auf Kosten des anderen sichern, da steht das Wohl des Ganzen bedingungslos über dem Wohl des Teils.

In keiner wahren Lebensgemeinschaft aber kann zuerst ein Ganzes gesetzt und von diesem aus das System der Teile bestimmt werden — das wäre Planwirtschaft, Bolschewismus. Der schöpferische Mensch bewährt sich darin, daß er immer für ein Ganzes wirkt und zugleich immer auch ein Besonderes, Eigenes tut, daß weder das Besondere noch auch das Ganze ihm getrennt bewußt werden. Wo diese Durchdringung verloren geht, ist alle Hingabe Selbstmord. In der Tat lehrt manch heutiger Prediger deutscher Gemeinschaft im Grund nur für Deutschland sterben. Und sicherlich ist es diese Bereitschaft, die einen Menschen letztlich zum Angehörigen seines Volks macht. Doch Ethik ist auch Lebenslehre. Und Führung heißt, jedes Einzelne auch als solches für die Gesamtheit fruchtbar machen. Wie man von jedem Einzelnen fordert, daß es zugleich der Gemeinschaft diene, ebenso bleibt es der Prüfstein jeder Gemeinschaft, in welchem Maß sie den Wert jeder einzelnen Leistung erhöhe. Man findet die Grundwahrheit der schöpferischen Geschichte, wenn man die Einzelnen so schildert, daß in ihnen neue Gesamtbewegungen sichtbar werden, die Gesamtbewegungen aber so darstellt, daß sie an allen Einzelnen neue Merkmale anschaulich machen.

Die Überseele der Gemeinschaft scheidet sich niemals von ihren Leibern, so wenig wie die Schönheit von den schönen Gegenständen. Von der Gemeinschaft schlechthin lassen sich darum keine triftigen Inhalte aussagen. Ihr Wesen kann nur an geschichtlichen oder gesellschaftlichen Verbänden veranschaulicht, kann nur verkörpert werden. Und hierbei läßt sich keinen Augenblick die Individualität überspringen.

Man spürt das heute allgemein und ruft nach Realismus, Realisation. Man rückt von vielen völkervereinenden Idealen ab, weil sie nicht handlungsfähig sind, weil sie den Menschen überhaupt zu wenig prägen, verpflichten und leiten. Als ob Ideale wie Friede und Freiheit und Menschlichkeit, die ohnehin, wie die Gestirne des Himmels, von Menschenhand nicht angegriffen noch verteidigt werden können, etwas anderes von uns

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0254
gefördert durch die DFG

verlangten, ein anderes wahrhaftes Verhältnis unserseits zuließen als Verwirklichung, Tatbereitschaft und Opferwillen. Doch der nämliche Tat- und Wirklichkeitsdrang, der alle leeren Menschheitsbegriffe abdankt, nicht ihres Inhalts, sondern ihrer toten Lage wegen, erheischt den unbeugsamsten Realismus auch in jeder anderen Richtung. Darum dürfen auch die Gemeinschaftswerte, die da sind, nicht ideologisch geleugnet werden, vorzüglich auch die in jeder echten Individualität beschlossenen Gemeinwerte. Die größte innere Gefahr aller lebendigen Gemeinschaften ist die Ideologie der Gemeinschaft (nicht zu verwechseln mit der handlungsträchtigen Satzung und Überlieferung). Mehr Realismus also tut uns not und das heißt: mehr Vertrauen zum Leben, zur Intelligenz des Instinkts.

Und gerade der Kunst obliegt es, zwischen der Organisation des Handelns und dem Instinkt des Lebens immer wieder die innigste Wechselbeziehung zu stiften. Durch alle echte Dichtung werden Volk und Menschheit weder vermischt noch versöhnt noch befehdet. Offenbar aber wird durch sie das eine Gesetz des Menschen. Die Kunst zeigt gegenständlich und unleugbar, was an menschlichen Dingen begrifflich kaum nur erfragt werden kann. In solchem begrifflichen Entweder-oder ist das eine so falsch wie das andere, und der Entscheid immer belanglos. Boden und Blut zum Beispiel, diese Mächte dürfen so wenig verneint wie verausschließlicht werden; zu fragen aber bleibt, welche seelischen Lagen der Einfluß des Bluts und des Bodens durchgreife. Auch Stamm und Landschaft sind immer am Werk; nur die kunstverlassenste Torheit könnte sie auszulöschen, nur das kunstfeindlichste Dickhäutertum könnte alles auf sie zurückzuführen versuchen. Wo und wie aber setzen sich die Einflüsse der Landschaft und des Stamms im ganzen Menschen, im ganzen Dichtwerk ab? In welche typischen Strukturen, und in welcher Folge, wirken sich Gebundenheit und Gemeinschaft aus? Wie weit und mit welchen Sinnen vermag ein Volk das andere zu verstehen? Wie weit ist zwischen den Einzelnen, ist zwischen verschiedenen Gruppen verschiedener Völker natürliche Übereinstimmung möglich, wie weit tut stete Auseinandersetzung not, und wo bleibt Gegnerschaft das ehrlichere Verhältnis? Jede bloße Begriffsentscheidung ist hier ungenügend, jede begriffliche Erörterung ufer- und grundlos und schon als Erörterung nichtssagend. Die Dichtung aber gibt schlüssige Antworten, wo der Begriff im besten Fall Fragen zu stellen vermag. Und diese Antworten hat unsere Kunstwissenschaft zu verarbeiten.

Die Besten unter uns sind Schrifttumsforscher nicht als Fremdenführer oder Ladendiener oder gar Schmarotzer der Dichtung; vielmehr als Sucher des Menschen im Weltall und des Weltalls im Menschen. Denn die Dichtung birgt die umfassendsten Grundlagen jeder wirk-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0255
gefördert durch die DFG

lichen Philosophie der menschlichen Dinge. Jedwedes Verhältnis des Menschen zu den Urkräften, den Urtatsachen des Seins wird durch die Kunst in leibhaftes Leben und Wirken gezogen, auf leibhaftes Leben und Wirken bezogen. Entscheidende Inhalte aller Philosophie der Gesellschaft und der Geschichte sind überhaupt nur durch sie gegeben, durch sie der Untersuchung, ja Mitteilung zugänglich. Sie ist das menschliche Realisationsphänomen ohne gleichen. (Daher auch der größte Philosoph des Menschen, den das jüngste Jahrhundert geboren hat, Friedrich Nietzsche, zunächst als Schrifttumsforscher an sein Werk gegangen ist.)

Die Wissenschaft der Kunst hat also niemals Dichtung in vernünftige Bezüge und Begriffe auflösen zu wollen, sondern im Gegenteil gerade jene unersetzlichen und anders unsäglichen Werte zu hegen, die allein durch die Kunst als Kunst verwirklicht (nicht nur versichtbart) werden. Der bloße Schriftgelehrte macht die Kunst der Wissenschaft zinsbar, trotz allem guten Willen zu Sachlichkeit und Treue. Der echte Kunstforscher hingegen dient der Kunst, er hegt und fördert die Idee, nein die Realität des Menschen noch da, wo ihm die Forschung Abenteuer und Versuchung, Teufelsbeschwörung und hohes Lied auf das Leben, das geist- und ewigkeitsträchtige Leben, zu werden scheint. Und notwendig baut seine Forschung in ihrem ureigenen Stoff auch die größten und dichtesten Ordnungen auf, lauterer und verpflichtender als sie sich jemals fertig übernehmen lassen. Die wahre Kunstforschung zeigt an der Kunst, wo das Leben über sich selbst hinaus Formung und Zielsetzung heischt, wo Bild und Begriff in ein tieferes Widerspiel weisen — und wo der Trieb intelligenter bleibt als jeder Grundsatz (alle andere Intelligenz ohne diese, die triebhafte, schützt vor maßloser Dummheit nicht).

Die erste Aufgabe der Dichtung aber, die mit alledem gesetzt wird, ist die: sich allezeit sämtlichen Wesensbereichen des Menschen offen halten: der wachstümlichen und willentlichen, Geschichte machenden Schicksalsgemeinschaft des Volks; den ewigen Werten der Wahrheit und Sittlichkeit, die den Einzelnen an die Weltordnung knüpfen; und jenem lebendig-umfassenden Menschen, auf dem die Formbarkeit und Handlungsfähigkeit jeder Gesinnung, sohin auch alle wirkliche Führerschaft ruht. Die Kunst bewahrt die unendliche Fülle, die ohne Ende Einsatz und Entscheidung heischt, und die göttliche Einheit des Kosmos, die immer am Ziel ist.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0256
gefördert durch die
DFG

Zur Stellung der japanischen Kunst in dem System der europäischen Kunstwissenschaft.

Von

Kazuhiko Sano.

In zweierlei Weise können künstlerische Kulturen zueinander in Beziehung stehen, und zweifach ist das daraus entstehende Weltsystem. Einmal gibt es tatsächliche real-historische Berührungen mit all ihren vielfältigen Graden und Arten der Beeinflussung und Befruchtung. Diese Zusammenhänge ergeben sich aus den Forschungen der Kunstgeschichte, die die Entwicklung der einzelnen Kulturen in ihrem Ablauf verfolgt und aus ihrer Gesamtheit das Weltbild aller historischen Ereignisse und Vorgänge in weltgeschichtlich-zeitlicher Abfolge erstehen läßt.

Außerhalb dieser real-historisch erklärbaren Zusammenhänge aber zeigen sich oft merkwürdige Ähnlichkeiten im künstlerischen Ausdruck bei Kulturen, die räumlich und zeitlich so weit voneinander getrennt entstanden sind, daß eine tatsächliche Beziehung ausgeschlossen ist. Man könnte hier von einer Wahlverwandtschaft sprechen, die erst durch die Erkenntnis einer ähnlichen Struktur des Welt- und Lebensgefühls verständlich wird. Diese Sachlage führt uns zu einer anderen Betrachtungsart, zu einem anderen Forschungsziel: zur Wesensforschung der dem künstlerischen Ausdruck zu Grunde liegenden charakteristischen Weltanschauungen und ihrer typologischen Festlegung. Damit erwächst der Kunstwissenschaft neben der rein historischen eine zweite Aufgabe: die typologisch-ästhetische.

In der deutschen Romantik, die aus dem ihr eigenen Gefühl heraus die mittelalterliche gotische Kunst als eine urdeutsche, eigenen Gesetzen folgende, entdeckte und die Herrschaft der klassischen Ästhetik mit ihren aus der griechischen Kunst abgeleiteten Maßstäben stürzte, lagen schon die Anfänge der später mit Macht zur Lösung drängenden Verworrenheit in der Kunstwissenschaft. Der Kampf zwischen der allgemeinen Ästhetik und der historischen Kunstforschung begann. Diese Krise verschärfte sich, als die europäische Wissenschaft über ihr eigenes europäisches Gebiet und seine Kulturkreise hinausging, außer- und nicht-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0257
gefördert durch die DFG

europäische Kulturen „entdeckte“ und sie in ihr ästhetisches System einbeziehen wollte. Die Wissenschaft der Künste, die ihrer Natur nach mehr noch als andere Geisteswissenschaften neben allgemeinen Normen das Individuelle und Eigentümliche gelten läßt, fühlte sowohl die Schwierigkeit der Lage als auch die Wichtigkeit ihrer Lösung besonders stark. So hielt die „expressionistische“ Methode — um mit Bernheim zu reden — ihren Einzug in die historische Wissenschaft. In der Kunstwissenschaft folgten auf den Wiener Kunsthistoriker Riegl Männer vom Range Wölfflins, Worringers u. a. und deuteten die Rieglsche entwicklungshistorische Methode in eine typologische um. Der „Geist“ und das „Wesen“ einer Kunst, bzw. Kultur, sollten in ihrer Gesamtheit erschaut und intuitiv verstanden werden, befreit von einer allgemeinen, verallgemeinernden Ästhetik. Man kämpfte gegen die humanistische Idee der griechisch-europäischen Einheit seit der Renaissance und dem Klassizismus. Die Freude an einer „primitiven“ Kunst war nur ein Symptom dieser oft fast krankhaft übertriebenen Geistesrichtung. Aber trotz aller Modetorheiten steckte in ihr etwas Notwendiges und Richtiges. Sowohl die Vorantike als auch Asien schwebt nicht mehr als ein dunkler leerer Raum um die griechisch-europäische Kultur. Man bemühte sich, die ägyptische, die kretische, die indische, die chinesische Kunst, jede in ihrer Eigenart, richtig zu verstehen. Dennoch war die „expressionistische“ Richtung nicht befähigt, in dieser Sachlage ein neues klares Weltbild zu schaffen, dies gelang vielmehr der Diltheyschen Weltanschauungslehre. Auch jener Richtung der Kunstgeschichte, die zu der „Form“, dem „Wesen“ und dem „Geist“ vordringen wollte, lagen notwendig schon Diltheysche Gedankengänge zugrunde. Aber je tiefer man sich in das Wesen, in die Form und den Geist versenkt, mit desto größerer Notwendigkeit stößt man auf die Grundstruktur einer typischen Weltanschauung. Die Kunstwissenschaft muß neben einer historischen Kunstgeschichte eine Geisteswissenschaft werden, und zwar eine, die mit den Typen künstlerischer Kulturen zu tun hat.

Von dieser Grundanschauung aus könnte man die Probleme der japanischen Kunst etwa so formulieren:

Erstens muß die japanische Kunst in ihrer zeitlichen Entstehung und Entwicklung und in ihrem Verhältnis zu ausländischen Einflüssen realhistorisch erforscht werden. Dies ist die Aufgabe der Kunstgeschichte. Sie ist in Otto Kümmels Werk hervorragend vertreten. Über dieses Gebiet bedarf es keiner weiteren Bemerkung.

Zweitens aber muß die japanische Kunst, als eine Gesamtheit in all ihren Wandlungen, einheitlich betrachtet und in ihrem Weltanschauungstyp verstanden werden. Man hat einmal versucht, das ästhetische Wesen der japanischen Kunst in einer „Rahmenlosigkeit“ zu erblicken und es

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0258
gefördert durch die DFG

in diesem Begriff einzufangen. Wenn man von der höchst unglücklichen Wortwahl und manchen unhaltbaren Deutungen geschichtlicher Tatsachen absieht, ist das Werk von Tsuneyoshi Tsudzumi „Die Kunst Japans“ in seiner Zielsetzung und Problemstellung unbedingt richtig. Wie man von der plastisch-tektonischen Kunst der Griechen, von der malerisch-ästhetischen Kunst Kretas redet, wie Worringer z. B. die „Wertung“ der ägyptischen Kunst als ein Problem hinstellte, so muß man sich um die Erkenntnis des „Wesens“ der japanischen Kunst bemühen. Dabei bedeutet die Wertung natürlich nicht irgendein Werturteil, durch das man den zu behandelnden Gegenstand „dualistisch“ mit einem Ja oder Nein abtut, sondern die typologische Erforschung der künstlerischen Kulturen beruht auf dem „objektiven Idealismus“. Gegen eine solche Typenforschung, die die Kultur einheitlich (über allen zeitlichen Wandel hinweg) betrachtet und ihr „Wesen“ klar herausarbeiten will, könnte man den Einwand erheben, daß solche Einheit einer Kultur gar nicht bestehe, daß vor allem keine Kultur sich frei von Einflüssen selbständig entwickle. Aber die typologische Forschung verleugnet keineswegs die fremden Einflüsse, sie ist von jedem Kulturchauvinismus weit entfernt. Trotz der Einflüsse und grade in ihnen tritt ein individueller Charakter der Kultur in Erscheinung, nämlich in der Art und Weise, wie und in welchem Grade eine Kultur fremde Einflüsse in sich aufnimmt und sie sich assimiliert. Und die „Einheit“ der Kultur wird nicht als unbedingt vorhanden vorausgesetzt, sondern sie muß in der Forschung selbst entdeckt und festgestellt, bewiesen und gesichert werden. In der Geschichte der japanischen Kunst jedoch ist der Begriff: Das Japanische und sein Verhältnis zu dem Begriff: das Chinesische (oder Ostasien) immer noch nicht klar aufgefaßt. In der Frage der Aufnahme der chinesisch-buddhistischen Kunst darf die Sachlage nicht so betrachtet werden, als hätte sich ein japanisches Kunstwollen dem chinesischen entgegengesetzt; es wurde vielmehr eine international-ostasiatische Kunst in ein neues unbetretenes Land, Japan, verpflanzt, um sich hier allmählich zu einem Nationalstil auszubilden. Trotz dieser „frühmittelalterlichen“ ostasiatischen Kunst aber hat es in Ostasien niemals eine Kultureinheit gegeben, wie die griechisch-europäische. Der „asiatische Geist“, von dem man heute in Japan gelegentlich spricht, ist nichts als ein hohles Schlagwort. Dem ostasiatischen Kulturkreis fehlt eine Kulturidee, auf der alle ostasiatischen historischen Kulturen sich hätten aufbauen können. Die chinesische Geisteswelt mit dem Konfuzianismus als Grundlage besaß keine so allumfassende und alles durchdringende Macht wie das Griechentum für Europa, wenn auch die chinesischen Kultureinflüsse in Japan nicht stark genug betont werden können und wenn auch die Japaner selbst oft geneigt sind, eigene Kulturerscheinungen aus chinesischen Quellen her-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0259
gefördert durch die
DFG

zuleiten. Hierin ist ferner die Tatsache begründet, daß Japan sich seit der Eröffnung des Landes verhältnismäßig leicht europäisieren konnte. Die konfuzianische Sittenlehre und Methaphysik war viel zu einseitig, um in Japan zur zentralen Kulturidee zu werden, nach der sich die gesamte japanische Welt in ihrer Eigenart allseitig und vollständig hätte orientieren können. Die diesseitsfrohe ästhetische japanische Kunst konnte unmöglich mit einer starren Ethik und Methaphysik im Einklang stehen. Das Verhältnis der japanischen Kultur zum Buddhismus war fast noch lockerer. Stets hat sie ihn als fremd empfunden; das Gefühl, mit dem die Europäer sich ganz selbstverständlich „Wir Christen" nennen, kennt der Japaner nicht, zumal der Begriff „Heiden" dem Buddhismus fremd ist.

So sind alle Versuche, die japanische Kunst mit der ostasiatischen oder auch chinesischen Ästhetik und Kunstanschauung zu erklären, gänzlich verfehlt. Damit ist das Wesen der japanischen Kunst nicht getroffen, wie das der gotischen Kunst unmöglich durch Anlegung klassizistischer Maßstäbe verstanden werden kann. Ja, diese Unzulänglichkeit der „Klassik" ist in Japan noch größer, da hier eine klassische Einheit seit der Renaissance gänzlich fehlt. Die sinologische „Renaissance" in der Tokugawa-Zeit hat in der bildenden Kunst fast keine Spuren hinterlassen, ja, sie war sogar kunstfeindlich. Die „Wiedererweckung des Altertums" und zugleich der Beginn der neueren Zeit wurden erst durch den japanologischen „Humanismus" hervorgebracht, der gegen den Feudalismus und die moralische Einseitigkeit des Konfuzianismus kämpfte und die ästhetische Kultur als national-japanische aus dem „mittelalterlichen" Zeitgeist rettete. In Deutschland findet man neuerdings in Besprechungen von Ausstellungen ostasiatischer Kunst den Versuch, die japanische Kunst — innerhalb der ostasiatischen — von der chinesischen getrennt zu behandeln, die Stileigentümlichkeiten der beiden zu vergleichen und die Gegensätzlichkeit zu Tage treten zu lassen. Dies ist schon ein erfreuliches Zeichen. Indessen, das genügt nicht: hinter dem Stil muß der Weltanschauungstypus entdeckt werden. Und um sich so tief in eine Kultur zu versenken, wird es notwendig, die Kunst nicht an sich als ein einzelnes Phänomen zu betrachten, sondern sie in ihrem ganzen geistesgeschichtlichen Zusammenhang zu begreifen.

Daß dieses geistesgeschichtliche Verfahren auch für die Kunstgeschichte im eigentlichen Sinne notwendig und wichtig ist, zeigen deutlich die genialen Arbeiten Fritz Rumpfs. Seine Forschungen über die Ukiyo-E und die Buchillustration in der Tokugawa-Zeit wären ohne seinen tiefgehenden geistesgeschichtlichen Blick und ohne seine ungemein umfassenden Kenntnisse des Geisteslebens und der Kultur jener Zeit unmöglich zu Stande gekommen. Fehler, die selbst von namhaften Forschern auf diesem Gebiete gemacht werden, beruhen hauptsächlich auf

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0260
gefördert durch die DFG

ihrer geistesgeschichtlichen Unkenntnis. Besonders bei der Datierung von Theater- und Kurtisanenbildern versagt diese ohne geistesgeschichtlichen Unterbau in der Luft hängende Kunstgeschichte vollkommen. Es ist grade so, als ob man griechische Vasenbilder ohne kultur- und geistesgeschichtlichen Kenntnisse datieren und erklären wollte.

Die typologische Weltanschauungslehre ist ihrem Ursprung nach mit dem Nationalbewußtsein eng verbunden, das die Anerkennung und Herausarbeitung des „Nationalcharakters“ und „National-Stils“ fordert. Beide haben ihre Wurzeln im romantischen Historismus. Jedoch sieht die Typologie in der „Nation“ und dem „Nationalen“ niemals ein Ideal. Der Nationalcharakter einer Kultur ist für sie eine reale Tatsache, sofern es ihn geschichtlich gegeben hat, und ein ideelles Gebilde, weil die „Nation“ als Träger einer einheitlichen Kultur hingestellt wird. Ferner arbeitet die typologische Weltanschauungslehre ohne das romantische Organismus-Dogma der Volksgemeinschaft, das für den Nationalismus immer einen wesentlichen Bestandteil seines Glaubens bedeutet. Dadurch wird es möglich, den Nationalcharakter auf gewisse Weltanschauungstypen zurück zu führen. Eben erst durch dieses Zurückführen auf Weltanschauungstypen gestaltet sich das Chaos des Relativismus, der jeder Nationalkultur eine unverletzbare Autonomie verleiht, zu einem System, einem Kosmos.

In letzter Zeit ist von verschiedenen Forschern angedeutet worden, daß die neu entdeckte kretische Kunst in vieler Beziehung an die japanische erinnert. Der Irrationalismus der kretischen Kunst, der von Archäologen und Kunsthistorikern bald als „spielerisch“, bald als „malerisch“ bezeichnet worden ist, findet sich in der japanischen mit einer erstaunlichen Ähnlichkeit wieder. Die frohe Schilderung des „Lebens“, das mit dem japanischen Begriff „Ukiyo“ in all seiner Vielfältigkeit erfaßt wird, die Freude an zufälligen Schönheiten, etwa bei einer Glasur, die man durch eine „absichtliche Zufälligkeit“ von der Natur selbst bilden läßt, der Sinn für die aus Stoff oder innerer Struktur von selbst sich ergebenden natürlichen Ornamente, die dekorativen Muster und Farben, die die Flächen etwa einer Vase auflösen, statt die Tektonik des Körpers durch den Aufbau der Musterfelder rational zu steigern wie in Griechenland, das Fehlen jeden Monumentalgeistes, das Festhalten am Holzmaterial, das die rationale Monumentalisierung der Architektur durch den Steinbau ausschließt, ja, der „impressionistische“ Naturalismus, der die Natur nur skizzenhaft fragmentarisch „abbilden“ will, ohne die Szene mit einer tektonischen Komposition aufzubauen, all diese Momente zeigen eine innerliche Wahlverwandtschaft zwischen der kretischen und japanischen Kunst. Solch ein irrationaler Geist entsteht aus einem Weltanschauungstypus etwa folgender Struktur: Das Subjekt und das Objekt bilden keinen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0261
gefördert durch die DFG

Gegensatz, den eines der beiden, jedoch unter Wahrung seines Erstgeburtsrechtes, überwinden muß, sondern gerade die Berührungsstellen des Subjekts und Objekts sind die eigentliche Erlebnissphäre und der Ausgangspunkt. Alle Gegensätze: Objekt und Subjekt, Geist und Natur, Gott und Mensch, das Gesehene und das Sehende, haben hier keine Geltung. Was sichtbar e r s c h e i n t, gilt als das „Wirkliche", und dieses Wirkliche hat weder eine Realität hinter sich, noch ist es Ausfluß einer unsichtbaren „Idee". Nicht der Kosmos, der eine Gestalt (ἰδέα) von einer nach allen Seiten vollkommenen Kugel (σφαῖρα) hat, bedeutet die Welt, sondern vielmehr ein Chaos, das sich wandelt und vergeht und keinen Aufbau hat. Es ist das Leben mit all seinem δόκος und δόξα, und nach der ἀλήθεια, die hoch über der sichtbaren und irdischen Welt in Ewigkeit ruht, trägt man kein Verlangen. Die „phänomenale" Erscheinungswelt, in der diese Weltanschauung anfängt und endet, entspricht einem japanischen Begriff „Utsutsu". Das Zeitwort „utsuri", das zu dem gleichen Wortstamm gehört, bedeutet sowohl: sich abbilden als auch: sich verändern, vergehen, und damit drückt es die Einstellung der oben kurz umrissenen Weltanschauung anschaulich und eindeutig aus. Es ist der vollkommene Antipode der griechischen Weltanschauung, die stets den metaphysischen Drang in sich fühlte, über die vergänglichen φαινόμενα hinaus die Welt der ἰδέα zu erschauen. Kein „sterblicher" (dafür das japanische Wort „Utsusomi" von dem gleichen Wortstamm wie „Utsutsu" und „utsuri") Jüngling, sondern der Jüngling schlechthin, nicht ein Pferd, sondern Pferdhaftigkeit überhaupt sind der Gegenstand der geistigen Tätigkeit und somit auch der Kunst. Und nie wird die tektonische Komposition in der Darstellung vernachlässigt; die Griechen nehmen ein Stück der Natur nie fragmentarisch heraus wie die Kreter, sondern stets als „Kosmos", der, um den Hauptgegenstand konzentriert, rational aufgebaut ist. Alles Zufällige und Nebensächliche wird ausgeschaltet; die Natur, die die Menschen umgibt, Zuschauer, die den eigentlichen Vorgang mitgenießen, werden nie in die Szene einbezogen. Auch spielt das zeitliche Moment kaum ein Rolle; über allem Zeitlichen thront die Ewigkeit. Bei den Kretern und den Japanern dagegen enthält das Optische zugleich ein Zeitliches, und sie stehen dadurch — obwohl den Griechen als Augenmenschen verwandt — den gotisch-romantischen Deutschen nahe. Jedoch, ein großer Unterschied besteht andererseits zwischen diesen und jenen in dem Punkt, daß in dem gotisch-romantischen Weltanschauungstypus das Zeitliche in der Tendenz zum Unendlichen der Träger des ganzen Seelenverhaltens ist, während in dem kretisch-japanischen Typus das Zeitliche nie aus der optischen Welt als Selbständiges hinausströmt, sondern bei dem Sich-Verändern der optischen Erscheinungswelt verweilt. Hier zeigt sich wieder jene seelische Einstellung, die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0262
gefördert durch die DFG

sich stets innerhalb der Berührungssphäre der beiden Widersprechenden und Gegensätzlichen hält. Die erzählende Malerei, die einmal in der ägyptischen Kunst rational bis zu einer Berichterstattung gesteigert wurde, zeigt in dem japanischen Yamato-E eine andere, der ägyptischen gerade entgegengesetzte äußerste Möglichkeit. Das Entfalten der Bilderrolle durch den Betrachter geht mit der Entwicklung des erzählenden Inhalts zusammen, und das zeitliche Moment ist in jedem optisch einheitlichen Ausschnitt, kurz in der ganzen Rolle, so enthalten, daß das Optische und das Zeitliche in einem harmonischen Ganzen verbunden und verschmolzen sind.

Diese kretische Natur in der japanischen Kunst, ein malerisch-irrationaler Weltanschauungstypus, zeigt sich ferner in einem anderen Gebiet der Geisteskultur Japans, in seiner Dichtkunst. Wichtig erscheint uns dabei, daß die kretisch-japanische Wahlverwandtschaft überall in den Geistesströmungen und Kunstrichtungen recht deutlich und lebendig spürbar ist, die von den Japanern selbst als rein-japanisch (Yamato-) empfunden werden. Besonders hervorzuheben ist die Geisteshaltung der Japanologen des 17. und 18. Jahrhunderts, die in den Mythen, der Poesie und den Erzählungen der „klassischen" Zeit das echte Japanertum zu finden glaubten, und in dem Wesen dieser Kunst zugleich die Idee der Humanität erblicken wollten. Die ästhetische Kultur wurde durch ihre „Renaissance"-Bewegung über die ethische und religiöse erhoben, und ein Irrationalismus und eine Gefühlsästhetik waren es, die der Weltanschauung dieser Humanisten zugrunde lagen und als Waffen in ihrer Polemik gegen die Sinologen dienten, welche nach ihrer Meinung mit ihrem rationalistischen und formalistischen Absolutismus die reine Seele und Kultur der Japaner verletzten und verdürben. Der Streit war ein Weltanschauungskampf des „objektiven Idealismus" gegen den dualistischen „Idealismus der Freiheit" — um die von Dilthey geprägten Begriffe zu verwenden. Die Untentbehrlichkeit und unumgängliche Notwendigkeit der kultur- und geistesgeschichtlichen Forschung für die typologische Kunstwissenschaft tritt hier deutlich zutage.

Bei dieser Charakterisierung des japanischen Weltanschauungstypus und der Einordnung der japanischen Kunst in die gesamte Typologie erhebt sich nun aufs neue die Frage nach der Beziehung zu der chinesischen Kunst. Denn diese drückt, wie schon angedeutet, im Gegensatz zur japanischen unmittelbarer eine transzendente Idee aus. Die sinnlich-ästhetische Erscheinungswelt bedeutet nichts als die notwendige Verwirklichungsmöglichkeit der metaphysischen Idee. Die Natur führt ein den Menschen gegenüberstehendes und sie aus unendlicher Höhe lenkendes göttliches Dasein, ihr gegenüber tritt alles Ästhetische und Menschliche in den Hintergrund. Hieraus erklärt sich das für europäische Begriffe un-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0263
gefördert durch die DFG

erhört frühe Auftreten der Landschaftsmalerei in China, in der sich der metaphysische Geist offenbart. Sie ist der gegebene Ausdruck des chinesischen Weltgefühls, keine Folge eines Emanzipationsprozesses des menschlichen Geistes aus mittelalterlichen Fesseln wie in Europa. Worringers Begriff des „Orientalischen" trifft umso richtiger den Kern der chinesischen Kunst, wenn man den kretisch-japanischen, malerisch-ästhetischen Typus als „Mittelmensch" zwischen den gotisch-orientalischen und den klassischen Menschen einschaltet, und das Orientalische somit reiner und im beschränkteren Sinne begreift. Für eine Auseinandersetzung mit den Worringerschen Begriffen ist hier kein Raum. Es sei nur kurz zu bedenken gegeben, wie schwer sich beispielsweise das „Distanzierungsvermögen" einer ästhetischen Kunst, in dem Worringer mit Recht eine Verwandtschaft der Art des Meister Franke mit der japanischen Kunst erkannt hat, mit der orientalischen oder gotischen Psyche in Einklang bringen läßt. Die Frage lautet also erstens: Welche Erscheinungen treten durch den Gegensatz zwischen dem japanischen und dem chinesischen Kulturtypus zutage, wenn ein chinesischer Einfluß in der japanischen Kunst eine beherrschende Rolle spielt und sie in der chinesischen Formsprache reden lehrt. Diese Frage ist besonders aktuell in der Geschichte der Tuschmalerei. Hier versenkt sich die japanische Kunst in die Ideenwelt der Zen-sekte und steigert scheinbar das Optisch-Ästhetische ins Metaphysische. Die ästhetische Neigung der japanischen Kunst läßt sich allerdings auch hier nicht ganz verleugnen. Es sei nur an die schon oft beschriebenen Züge der japanischen Tuschmalerei erinnert: eine weiche schwellende Pinselführung, eine Übersetzung des ursprünglich Musikalischen in eine optisch sichtbare Erscheinungswelt, eine artistische Oberflächlichkeit im Gegensatz zu der ursprünglich-schöpferischen Tiefe der chinesischen Kunst, eine beabsichtigt-zufällige Komposition, welche auf den Betrachter überraschend „interessant" (japanisch: omoshiroi) wirkt. Die Tradition der humanistischen Japanologie, die den chinesischen Einfluß (das „Chinesentum") mit dem „Mittelalterlichen" identifiziert, hat etwas Wahres in sich, obwohl sie stark von einem Streben nach einer rein japanischen Renaissance begleitet und nicht rein von objektiven wissenschaftlichen Gesichtspunkten geleitet war: eine Wahrheit, insofern als der mittelalterliche Geist auch in Japan erst in einem jenseitigen Dasein seine Erfüllung finden konnte und in der Wertung des Metaphysisch-Transzendentalen mit dem chinesischen Geist eins war. Aber auch hier, in solcher mittelalterlichen Geisteshaltung, behielt die japanische Kultur deutlich erkennbar ihre ästhetische Einstellung. Der Begriff „Yûgen", der den Kern der mittelalterlichen Poetik bildete, sei hier in Erinnerung gebracht.

Die zweite Frage des chinesisch-japanischen Zusammenhangs lautet: Läßt sich ein wesenhaft gemeinsamer Zug der Weltanschauung trotz des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0264
gefördert durch die DFG

großen Gegensatzes in der chinesischen und japanischen Kunst feststellen, welcher den beiden Europa gegenüber eine ostasiatische Sonderstellung sichert, nicht durch real-historische Zusammenhänge, sondern durch eine besondere weltanschauliche Einstellung. Diese Frage aber zeigt ihre Bedeutung klarer, wenn der Sachverhalt von der europäischen Seite her betrachtet wird: ob die Begriffe der europäischen Kunstgeschichte auch für die ostasiatische Welt gelten, oder ob es sich als notwendig erweist, mit Begriffen, die der europäischen Kunstwissenschaft unbekannt sind, das Wesen der ostasiatischen Kunst zu erfassen. Schon die Geltung des europäischen „Stil"-Begriffes für Ostasien ist oft bezweifelt worden, ebenso wie die der in Europa aufgestellten Entwicklungslinie, sei es im Sinne eines Stufenbaus von nacheinander folgenden Zeitstilen, sei es eine notwendige Entfaltung eines physiologisch- oder psychologisch-ästhetischen Grundphänomens, wie des „Sehens" bei Wölfflin. Man hat einmal den Versuch gemacht, die bekannte Wölfflinsche Theorie vom Standpunkt der japanischen Kunstgeschichte aus zu verbessern und ihre Geltung damit über die europäische Welt hinaus auch für die Geschichte der ostasiatischen Kunst zu sichern. Noch grundsätzlicher aber könnte man sich fragen, ob es überhaupt eine Entwicklung im europäischen Sinne in Ostasien gibt. Die Notwendigkeit dieser äußerst prinzipiellen und daher vielleicht überflüssig und lächerlich klingenden Fragestellung wird erhärtet durch die Tatsache, daß neuerdings Pinder in seiner Generationstheorie die Tragweite seiner Probleme auf die europäische Kunstgeschichte beschränken zu müssen glaubte, weil außerhalb Europas keine Entwicklung in Erscheinung trete. Es ist dies eine elementare Frage der allgemeinen Geschichtswissenschaft, aber als solche ist sie längst erledigt. Der Kern des Problems liegt darin: Wie verhält sich der Erhaltungswille eines Zustandes, eines Daseienden, zu dem Erneuerungsdrang? Das mag aussehen, als tauche eine alte Lehre der französischen Soziologen der Aufklärung über den Fortschritt wieder auf. Die Sache liegt hier aber anders. Die Frage ist wieder eine der Weltanschauungstypologie. Die Erhaltung eines Zustandes bedeutet erstens nicht notwendig eine Erstarrung, und braucht zweitens nicht immer der Entwicklung zu widersprechen. Der moderne Entwicklungsgedanke lag auch den Griechen fern, weil für sie alle historischen Vorgänge *φαινόμενα* der ewig ruhenden Idee waren und sie somit keinen historischen Sinn besaßen. Die „Geschichtslosigkeit" der großen orientalischen Völker ist in dem absoluten Transzendentalismus ihrer Weltanschauung begründet, den auch der historische Materialismus aus der asiatischen Produktionsform, den besonderen wirtschaftlichen Bedingungen, zu erklären weiß. Die Erhaltung einer einmal gewesenen Kunstgattung und -schule ist gewiß eine eigentümlich ostasiatische Erscheinung, die sowohl China als Japan gegenüber Europa kennzeichnet.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0265
gefördert durch die DFG

Merkwürdig ist aber dabei die Tatsache, daß von einer wirklichen Erhaltung einer einmal gewesenen Art nicht in dem sich langsam entwickelnden China die Rede sein kann, sondern in dem verhältnismäßig schnell entwickelten Japan, das zudem nach Breysig schon die letzte Stufe des „Mittelalters" durchlaufen hat. Mit dem Entwicklungstempo hat die Erhaltung also nichts zu tun, und diese bedeutet niemals ein Zurückbleiben in einem Zustand. Hier taucht ein spezifisch japanisches Problem auf. In Japan ist, dank seiner beispiellos zähen und stetigen Tradition, fast jede historisch einmal gewesene Art lebendig erhalten, während in China alte Schätze längst verloren gegangen sind, obwohl es über den alten Zustand nicht sehr weit hinausgegangen ist. Das historische Nacheinander, das schon eine Entwicklung voraussetzt, bedeutet für Japan ein Nebeneinander im Zeitpunkt des Jetzt, und erst dadurch wird eine lebendige Erhaltung, also nicht bloß eine Aufbewahrung alter Kunstgegenstände, sondern eine lebendige Erhaltung der Kunstübung möglich. Aus dieser Eigentümlichkeit des japanischen Zeitbegriffs und historischen Sinnes muß auch die für japanisches Gefühl charakteristische Fortbildung eines Kunstgegenstandes nach der Fertigstellung durch seinen Schöpfer erklärt werden, worauf ein japanischer Kunsthistoriker vor kurzem mehrfach hingewiesen hat: die Kunst sei nach dem japanischen Begriff nicht von dem Künstler, der sie geschaffen hat, vollkommen vollendet. Er habe sie nur geboren, das geborene Kind müsse sich mit der Zeit noch entwickeln durch die liebevolle Hand des jeweiligen Besitzers und Gebrauchers. Und so sei das ganze Volk an der Vollendung eines Kunstgegenstandes beteiligt, und jede Zeit und Generation, die ihn von der vorhergehenden übernimmt, müsse das Ihre dazu tun. Die Patina und herbe Stimmung der Farbe seien kein notwendiges Übel, sondern ein beabsichtigter Zusatz, durch den der Kunstgegenstand sich vervollkommnet, den man aber — fern von der gestaltenden Künstlerhand — lieber dem zufälligen Spiel der Natur überläßt. Ob diese Theorie allgemein alle Kunstgattungen trifft, fragt sich, es muß aber unbedingt anerkannt werden, daß sie für das japanische Kunstgewerbe gilt, und daß sie die Idee nicht nur des Kunstgewerbes, sondern der Kunst überhaupt richtig ausdrückt, wenn diese auch tatsächlich keinen solchen Prozeß durchmacht. Dabei darf nicht übersehen werden, daß in Japan das Kunstgewerbe eine wichtigere Rolle spielt, ja oft im Mittelpunkt einer Kunstanschauung und -betrachtung steht. Dieses innere Verbundensein der Kunst mit dem Leben beruht wiederum auf der besonderen japanischen ästhetischen Weltanschauung, in der das Leben im Sinne von „Utsutsu" den Träger aller Werte bedeutet. Die von Europäern oft gepriesene und von Japanern selbst mit Stolz hervorgehobene Tatsache, daß eine höhere ästhetische Bildung und ein lebendigeres Mitgenießen der Kunst allen, auch den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0266
gefördert durch die
DFG

untersten Volksschichten eigen ist, findet hier ihre selbstverständliche Erklärung.

Aus diesen wenigen Andeutungen schon geht hervor, daß die japanische Kunst mit der chinesischen typologisch viel schwächer zusammenhängt, als uns das geschichtliche Verbundensein der beiden erwarten läßt. Selbst dort, wo eine typologische Einheit Ostasiens besteht, erheben sich innerhalb dieser Einheit ziemlich starke Gegensätze, die erst in einem weltgeschichtlichen Zusammenhang richtig charakterisiert und in ihrer Eigenheit vollständig verstanden werden können. Eine philosophische Begründung der typologischen Eigentümlichkeit der Kulturen und die Aufdeckung der Bedingungen — soziologische oder ökonomische —, auf die sie sich zurückführen läßt, steht außerhalb unserer Fragestellung. Die Bemühungen der Kunstwissenschaft müssen darauf gerichtet sein, den Weltanschauungstypus der japanischen Kunst herauszulesen, den ihr eigenen ästhetischen Wert zu erkennen und ihre Stellung innerhalb des gesamten künstlerischen Kultursystems zu bestimmen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0267

gefördert durch die
DFG

Bemerkungen.

Was heißt: „Allgemeine Literaturwissenschaft“?

Einführende Bemerkungen.

Von

Robert Petsch.

In Raimunds Zauberposse „Das Mädchen aus der Feenwelt“ nimmt die Jugend feierlichen Abschied von dem Bauern Fortunatus Wurzel, der als Millionär hartherzig geworden ist und der jetzt das verrinnende Leben zäh festhalten möchte. Dabei erklingen zwei Verse von schlichter und doch großer Schönheit, in dem Liede „Brüderlein fein, muß nicht bös' mir sein“. Die beiden Verse lauten:

„Scheint die Sonne noch so schön,
Einmal muß sie untergehn.“

Diese Verse sind oft angeführt worden, um Menschenseelen zu beruhigen über entschwindendes Glück. Sie können z. B. mit gütiger Hingabe, aber auch mit oberflächlichem Achselzucken ausgesprochen werden. In beiden Fällen bleibt der Sprecher im praktischen Leben stecken und greift nach der Dichtung nur, um ihr einen Gedanken für die besondere Lage zu entlehnen oder einem eigenen Gedanken besondere Prägung zu geben. Keinesfalls verhält er sich „poetisch“. Ebenso wenig tut das der tiefer von einem Verlust ergriffene Mensch, der die Verse mit einer gewissen Feierlichkeit ausspricht als Ausdruck einer ganzen wehmütigen Weltanschauung. Er kann der philosophischen Haltung sehr nahe kommen, um so stärker weicht er aber der poetischen aus. Nur wenn ich mich willig dem Zauber der beiden Zeilen hingebe und diese, mitsamt ihrer Umgebung, möglichst auch im Rahmen der ganzen Szene oder der dramatischen Handlung auf mich wirken, wenn ich mich von ihnen als einem Kraftpunkt dichterischen Schauens und Gestaltens durchdringen lasse, erst dann vermitteln sie etwas von der besonderen, der dichterischen Wirkung, deren sie fähig sind. Nun erst fasse ich sie poetisch auf und stelle eine innere Verbindung zwischen mir und dem Dichter her, der in diesem Augenblicke für mich ganz lebendig wird.

Ich kann aber von hier aus weitergehen. Ich kann mir der Wirkung der Verse (auf mein Gefühl, auf meine innere Anschauung, auf meine ganze augenblickliche Seelenhaltung) bewußt werden. Ich kann auch darüber nachdenken und meine ersten Eindrücke vertiefen. Freilich wenn das Bewußtsein zu rasch verfliegt, so besteht nur die Gefahr, daß der erste, reine Eindruck zerstört wird durch eine Fülle von andringenden, außerdichterischen Vorstellungen und daß er nie wieder ganz hergestellt werden kann. Denn bei jeder Wiederholung des Gedichtes wird dieses rein dichterische Erlebnis schwächer, werden die Nebenwirkungen stärker und mannigfaltiger, wird der Gesamteindruck verworrener und unerheblicher zugleich.

Andererseits kann sich das Bewußtsein von dem Erlebten in mehrfacher Richtung zum Nachdenken steigern. Ich kann versuchen, meine Betrachtung in irgend-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0268

gefördert durch die
DFG

ein festgefügtes Gedankensystem einzuordnen, mein Erlebnis wissenschaftlich oder weltanschaulich auszuwerten. Ich kann dabei immer noch den dichterischen Eindruck als solchen bestehen lassen, ja ihn in möglichster Reinheit festhalten; die Wissenschaft, mit der ich ihn in Verbindung setze, ist entweder unmittelbar oder doch mittelbar der Dichtung und ihrer näheren Begründung gewidmet. Auch dabei aber kann ich noch sehr verschieden vorgehen. Es gibt viele Wege der „literaturwissenschaftlichen" Betrachtung. Das höchste, mit der Sache selbst gegebene Ziel können wir nur erreichen, wenn wir auch als Forscher nicht mit trockener Pedanterie, sondern mit schlagendem Herzen einem Gedicht gegenübertreten; wenn wir uns — mitten in der notwendigen Rationalisierung des Erlebens — immer noch dessen bewußt bleiben, daß Dichtung immer etwas Einmaliges, Unvergleichbares und Unersetzbares bedeutet; und wenn wir uns der Hoffnung hingeben, den Eindruck von ihrer Schönheit auf dem Wege über das Nachdenken (bei neuer, vertiefter Hingabe!) nur noch stärker, reiner, bedeutsamer wiederzuerlangen. Erst dann verhalten wir uns im eigentlichsten Sinne literaturwissenschaftlich; erst dann zeigt unser wissenschaftliches Verhalten, wenigstens der Einstellung und der Absicht nach, jene innere Verwandtschaft mit dem „Gegenstande" (als Wirklichkeitskreis und als Lebensgebiet), ohne die keine wissenschaftlichen Einsichten von wesentlichem und bleibendem Werte erreicht werden können.

Wenn wir die genannten Verse*) in ihren nächsten Zusammenhängen innerhalb der Strophe, des Liedes, der Szene und des Dramas als Ganzen ansehen, um zunächst ihren Stimmungswert, ihre verborgenen dramatischen Energien kennen zu lernen; wenn wir dabei den eigenen Aufbau und das innere Verhältnis der beiden Zeilen untereinander, die Satzbildung und Wortstellung, das Reimband und die ganze Schallform betrachten, um den „naiven Eindruck" ins Bewußtsein zu erheben und zu läutern: so verhalten wir uns „analytisch"*). Keine Literaturbetrachtung kommt ohne solche A n a l y s e aus, die freilich immer wieder zur Synthese hinführen muß. Ist doch die Analyse weder ein besonderer Zweig, noch die zusammengeballte Literaturwissenschaft überhaupt; sie ist nur eines ihrer vornehmsten Hilfsmittel, das aber niemals recht fruchtbar werden kann, wenn es nicht von irgend welcher Methode allgemeinerer Art geleitet und ihr wieder dienstbar gemacht wird.

Wenn ich die analysierten Zeilen in dem großen Zusammenhange der Raimundschen Dichtung überhaupt betrachte; wenn ich von ihnen auf die Grundhaltung, die Zielsetzungen und Leistungen der österreichischen Volks-Dramatik und besonders ihrer Liedeinlagen hinüberblicke; wenn ich sie weiterhin in die österreichische Lyrik, besonders eines bestimmten Zeitabschnittes einordne oder sie gar für die deutsche Lyrik als „vollbildlich" („repräsentativ") in Anspruch nehme: in allen diesen und ähnlichen Fällen sehe ich sie l i t e r a t u r g e s c h i c h t l i c h an. Die geschichtliche Betrachtungsweise kann sich auf den Inhalt wie auf die Form richten; wo ihre Methode vorherrscht, bringt sie meist beide Beobachtungsreihen neben- oder nacheinander mit losen Verbindungen („und auch", „dagegen" usw.) zur Geltung. Lange Zeit ist Dichtung im Wissenschaftsbetriebe ganz oder überwiegend nach dieser Methode behandelt worden. Sie umkreist das Einzig-Einmalige einer dichterischen

---

*) Absehen müssen wir hier von der „elementaren Interpretation" des Wortsinnes, die vor allem bei fremdsprachigen Werken, aber doch auch bei zeitlich entfernten oder im Ausdruck eigenwilligen Dichtungen unbedingtes Erfordernis ist.

*) Die Analyse geht in Kritik über, wenn sie fragt, ob die ineinandergreifende Verwendung aller dieser Mittel die dichterische Anschauung des Gegenstandes eindeutig und überzeugend vermittelt. Vgl. meinen Aufsatz „Analyse des Dichtwerks" in E. Ermatingers „Philosophie der Literaturwissenschaft".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0269
gefördert durch die DFG

Leistung beständig, hütet sich aber oft fast ängstlich davor, sie als solche zu ergreifen; alienfalls berührt sie das „Besondere“ auf eine andeutende Weise, die sich weder wissenschaftlich noch poetisch rechtfertigen läßt. Das weitere überläßt sie dann der „Interpretation“, die meist auch wieder rein einfallsmäßig vorgeht. In größerem Zusammenhange kann die literaturhistorische Betrachtungsweise immerhin wertvolle Vorarbeit leisten, und sie ist als Handwerkszeug nicht zu entbehren. Durch geschichtliche Einordnungen und Vergleichungen lernen wir, lernt vor allem der Anfänger vieles sehen, was ihm sonst verborgen bliebe; wir müssen nur den Mut haben, endlich vom Umkreise her zum Mittelpunkt vorzustoßen und „sachlich“ zu werden, in jenem höchsten Sinne, in dem es jede echte Wissenschaft sein soll. Dann überwinden wir alle „positivistische Enge“ der geschichtlichen Betrachtung; dann stoßen freilich auch unzählige Fragen des geschichtlichen Werdens und Entstehens von einzelnen Dichtungen und kleineren oder größeren Dichtungszusammenhängen vor uns auf: Fragen, die sich nicht auf dem Wege der eben umrissenen, überlieferten Literaturgeschichte lösen lassen, deren Lösung oder Lösbarkeit sie aber lange Zeit mit einer bewunderungswürdigen Naivität vorausgesetzt hat.

Die neuere Zeit hat verfeinerte Methoden der geschichtlichen Betrachtung hervorgebracht. Wenn ich die Raimundschen Verse nicht bloß nach ihrem nächsten stofflichen Inhalt, sondern nach ihrem eigentümlich wehmütigen Lebensgehalt auffasse; wenn ich von da in weitere Zusammenhänge, in die Seelenlage des nachjosefinischen Österreichs und deren Spiegelungen in denkerischen und dichterischen Leistungen vordringe; wenn ich weiterhin gewisse Linien zur Barocklyrik oder zum Jesuitendrama ziehe, verhalte ich mich geistesgeschichtlich. Auch damit wird für eine feinere Fragestellung viel geleistet, aber unmittelbar führt auch dieser Weg von der Dichtung als solcher eher hinweg als zu ihr hin. Auch wo er nicht z. B. philosophische (oder soziologische), sondern literarische Zusammenhänge berücksichtigt, faßt er doch eben die Dichtungen leicht so, „als ob“ sie nachträgliche poetische Einkleidungen von Gehalten wären, die „vorher“ (oder bestenfalls gleichzeitig nebenher) für sich bestünden oder bestehen könnten; die sich auch wohl anders „formulieren“ ließen und nur in dichterischer Aussprache einen besonderen Reiz ausüben, eigene Wirkungsschattierungen zeigen usw. Alles in allem ist die literarische Geistesgeschichte nur eine verfeinerte Stoffgeschichte. Es macht dabei nicht soviel aus, ob wir die Entwicklung des Motivs „Sonnenuntergang als Symbol für entschwindendes Glück“ oder die Geschichte der melancholischen Stimmung verfolgen, soweit sie Niederschläge in der Dichtung gefunden hat. — Wenn wir nicht die besondere Art des dichterischen Erlebens und Gestaltens aufs schärfste im Auge behalten, so rückt die geistesgeschichtliche Betrachtung (die an sich durchaus „der Mühe wert“ ist und bedeutende, nur nicht gerade poetische Einsichten verheißt) an den Rand, von dem aus wir erst auf das Zentrum vorstoßen müssen.

Eng verwandt mit der geistesgeschichtlichen Betrachtung ist die psychologische mit ihren Abarten (z. B. der psychoanalytischen). Ich kann das Erlebnis, das die beiden schlichten Verse aussprechen, auf seine menschlichen Lebenszusammenhänge hin verfolgen, entweder mit Rücksicht auf Fr. Raimunds besondere seelische Art (an der Hand einer „Charakterschilderung“ oder einer „Psychographie“) oder mit Rücksicht auf über-individuelle, mehr oder weniger allgemeine Verhältnisse; ich werde dann vielleicht die untergehende Sonne als ein uraltes Symbol menschlicher Erlebnisweisen, z. B. von kultischer Art kennen lernen und auf völkerkundliche Zusammenhänge kommen. Auch das alles dringt nicht über verfeinerte Stoffgeschichte hinaus; es gibt fruchtbare Gesichtspunkte her, hat aber im

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0270
gefördert durch die DFG

allgemeinen (wie gerade die literaturgeschichtlichen Arbeiten der Psychoanalytiker zeigen) von Dichtung als solcher und von ihren Eigenwerten eher ab- als zu ihnen hingeführt.

Man hat auch wohl geglaubt, der Dichtung als einem Kunsterzeugnis besser gerecht zu werden, wenn man sie unter allgemeinen oder speziellen ästhetischen Werten betrachtet. Man hat dabei herangezogen, was die ästhetische Wissenschaft sich an der Hand von Gegenständen aus den verschiedenen Kunstgebieten und im Hinblick auf das menschliche Verhalten zu ihnen erobert hat. Da erscheinen „Gesetze“ wie die von dem Ineinanderwirken von Einheit und Mannigfaltigkeit, von Proportionalität und Rhythmus, Folge und Steigerung usw. usw. Man hat sogar versucht, von den allgemeinen Ergebnissen auf die speziellen Verhältnisse in den benachbarten Einzelkünsten übergreifen und dichterische Aufbauformen, z. B. aus architektonischen Verhältnissen heraus verstehen zu lernen. Mit der nötigen Vorsicht und Besonnenheit durchgeführt, gewährt auch diese Methode wertvolle Hinweise, vielleicht auch Einsichten, doch sind sie eben nur mittelbar für das Verständnis der Dichtung als solcher zu verwerten und können bei grober Anwendung zu schweren Mißdeutungen führen.

Wir wissen alle, wie verschiedene Bedeutungen in der Dichtung schon rein sprachliche Formen von gleichem oder ähnlichem grammatischen Gepräge haben können. In unserem Falle bedeutet der verkürzte Konzessivsatz nur eine steigernde Parallele, ein verwandeltes Vergleichsbild. Der unmittelbare ästhetische Wert ist derjenige der Zusammendrängung weit ausgreifender Erfahrungen auf den engsten Raum. Wie anders z. B. eine Verspaar von Goethe:

„Willst du ins Unendliche schreiten,
Geh nur im Endlichen nach allen Seiten.“

Hier ist die äußere Form diejenige des scheinbaren Bedingungssatzes, der aber eigentlich eine Verneinung bedeutet und eine Einräumung einschließt. („Wenn du schon nicht ... kannst“ usw.). Diesmal wirkt aber die Form nicht in der Art des Vergleichs auf unsere Stimmung. Sie erzwingt (schon durch ihre ganze sprachliche Tönung) eine Umstellung; der ästhetische Wert, der dabei in Frage kommt, ist derjenige der überraschenden Wendung; einer paradoxen Umstellung, die eines gewissen ironischen Beigeschmacks nicht entbehrt. Noch weit größer sind die Unterschiede bei den Formen, die zur „wechselseitigen Erhellung der Künste“ herangezogen werden. Eine systematisch aufgebaute Schloßfassade „meint“ etwas anderes als der symmetrische Aufbau eines Dramas, sei es in der Anlage der Akte oder in der Gruppierung der Figuren. Wohl bemerke ich „Ähnlichkeiten“ zwischen beiden oder ich erblicke (was wichtiger ist) im Lichte der Schwesterkunst gewisse formale Eigentümlichkeiten in der Dichtung, die ich vielleicht sonst nicht „aufgefaßt“ haben würde. Aber das bleibt im Grunde wieder am Rande der Betrachtung.

Ganz abgesehen davon, daß ich die gebaute Symmetrie gleichzeitig mit dem Auge, die gedichtete im Zeitverlaufe und vorzugsweise mit dem inneren Ohr wahrnehme, daß jene zunächst sinnlich, diese von vornherein geistig ist, dringt der Eindruck jeweils in ganz andere Tiefen meiner Seele. Die bauliche Gleichrichtung bedeutet „schon“ einen sehr hohen Grad der Bewältigung roher Massen; sie zeugt unmittelbar von der beherrschenden und formenden Kraft des Geistes, die sich doch immer an die Möglichkeiten des Materials hält und ihm sein eigenes Leben abzugewinnen scheint. Sie ist also hervorragend bejahend und zudem unendlicher Wandlungen fähig. In der Dichtung ist Symmetrie immer von einer gewissen formalen Eintönigkeit; sie prägt dem dichterischen Stoff eine Form auf, die ihm eigentlich fremd ist, da sich das dichterische Erleben dem Strome gleich beständig aufzulösen und in „freier Formgebung“ wiederherzustellen pflegt. Die Gleichrichtung ist hier viel weniger natürlich, viel eigenwilliger; sie bedeutet im Gesamtgefüge des dichterischen Verhaltens eben nur eine Möglichkeit von wesentlich einschränkender oder verneinender Art, ein „Dennoch“ mit viel absonderlicheren Wirkungen als in der Architektur. In einem Gebäude mag sie vor allem schlichte Größe, Übersichtlichkeit, wohltuende und sprechende Gliederung „anzeigen“; in der „Iphigenie“ dagegen „meint“ sie vor allem Einfachheit, ja Einfalt im Äußeren und Zügelung im Dynamischen, womit der Weg für Inneres, für Geistig-Tiefes oder -Ursprüngliches frei

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0271
gefördert durch die DFG

gemacht werden soll. Ja sie tritt in Gegensatz zu einem in Wahrheit oft recht verwickelten und höchst persönlich eroberten Gehalt.

Man sieht, wie wenig mit allgemein-ästhetischen oder „kunstwissenschaftlichen" Methoden zu erreichen ist, wenn wir nicht dauernd die ganz besonderen Verhältnisse der Dichtung berücksichtigen, die ihre eigene wissenschaftliche Grundlage und methodische Einstellung verlangt. Auch die ästhetische Methode droht vom Zentrum ab- oder darum herumzuführen und die eigentlich sach-gemäße Betrachtung zu verzerren. Wir dürfen ja nie vergessen, daß es kein Ästhetisches und keine Kunst als solche gibt, sondern daß da Abstraktionen vorliegen, die auf der Vergleichung unserer Einsichten in Einzelkünste oder auf der Übertragung der Ergebnisse von einem Gebiete auf das andere beruhen. Was auf diese Weise gewonnen wird, hat ganz spezifisch wissenschaftlichen Erkenntniswert, der nicht geschmälert werden soll. Dem tatsächlichen Kunstwerk aber, sei es von musikalischer, bildnerischer oder dichterischer Art, kommen wir mit den Grundsätzen und Fragestellungen der „allgemeinen Ästhetik" nicht nahe, wenn nicht mindestens in unserem Unterbewußtsein immer die besonderen Maßstäbe und Erlebnisweisen mitschwingen. Wie viel fruchtbarer ist es dagegen, wenn wir gleich „bei unserem eigenen Anfang beginnen" und das Gebäude der Dichtung in seiner wissenschaftlichen Spiegelung auf eigenem Boden, mit eigenen Werkzeugen und nach eigenem Grundriß aufführen.

* * *

Viel eher und mit weit besserem Erfolge als verschiedene Künste (die wir doch immer wieder nur in einzelnen Erzeugnissen oder an Reihen und Gruppen ihrer Erzeugnisse beobachten) können wir verschiedene Dichtweisen, z. B. die poetischen Gattungen und Arten oder die einzelnen Stiltypen mannigfacher Art zu vereinheitlichender Betrachtung zusammenfassen. Hier liegt doch immer eine und dieselbe, in ihrer Eigenart noch sehr fühlbare und immer mitschwingende Grundeinstellung vor, auf die alle poetischen Einzelformen zurückweisen. Auch das Dramatische ist eben „dramatisch" (im Gegensatz zum reinen Mimus oder zum Zweckspiel) erst dann, wenn es „dichterisch" ist. Freilich ist es auf besondere Weise dichterisch, anders als etwa ein Roman; und dennoch fühlen wir, was einem großen Drama und einem echten Roman gemeinsam ist, im Gegensatz zu bloßer „unpoetischer" Fabrikware und Liebhaberarbeit. Was also die andern Methoden nicht einfach vereint, auch nicht aus ihrer Verschlingung eine „Ganzheit" bildet, sondern sie alle zunächst überwindet und sie dann in seinen Dienst stellt, um endlich von der Peripherie zum Zentrum vorzudringen, ist eine Allgemeine Literaturwissenschaft, von der wir heute die ersten Anfänge erleben.

Diese Wissenschaft will auch nicht mit der älteren „Poetik" verwechselt werden, obwohl die Namen gelegentlich miteinander vertauscht worden sind. Es handelt sich im Grunde um verschiedene Einstellungen zum Gegenstande, die auch verschieden bezeichnet werden sollen. Die ältere Poetik war entweder gesetzgebend (wie bei Gottsched) oder beschreibend (wie bei Dilthey, der sich freilich auch um das Verstehen bemühte, im allgemeinen auf psychologischer Grundlage). Jene Richtung war eigentlich lehrhaft und wollte zeigen, wie man „richtig" dichten sollte; sie verwechselte die erlernbare Technik mit der freien Ausübung der eingeborenen Gabe. Sie kann heute als erledigt gelten. Die andere Richtung geht von der Dichtung, ihren Formen, auch von den Vorgängen des Schaffens, des Genießens und des Fortwirkens der Dichtungen und von anderen Gegebenheiten der Erfahrung aus. Sie beobachtet das Wiederkehrende, die „Kunstübung" in jedem Sinne und die hier sich immer wieder ausbildenden Formen und „Regeln". Sie fügt zur Feststellung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0272
gefördert durch die DFG

oder gar Statistik der einzelnen Formen in ihren erfahrenen Beziehungen zu diesem und jenem Inhalte (z. B. des Dramas in seiner Beziehung zum menschlichen Handeln) noch die Beobachtung von Verflechtungen aller Arten und Grade, immer unter demselben Gesichtspunkte: Was haben die Dichter von jeher ausgewählt, wie haben sie es abgewandelt, welche elementaren und komplexen Typen ergaben sich dabei? Natürlich erkennt man zahlreiche „Ausnahmen" an, die aber durch eine Betrachtung nach dem Übergewicht zunächst ausgeschaltet und dann der „Interpretation" überlassen werden, während die Poetik der Analyse im eigentlichen Sinne dienen will. Eine Fülle wertvollster Beobachtungen solcher Art hat vor allem W. Dilthey aufgespeichert und in gewissen Zusammenhang gebracht. Nur macht dieser Zusammenhang oft den Eindruck des gewaltsam dem Gegenstande aufgeprägten Schemas, wie die von Grund auf positivistische Literaturgeschichte W. Scherers gleichsam hintennach mit „Ideen" behaftet wird, die dem literaturforschenden Geiste ihres Verfassers eigentlich fremd sind und aus anderen Schichten seines Wesens, vor allem aus seinen völkischen und zeitlichen Verbundenheiten herrühren.

Gewiß wird hier Dichtung als solche genommen, mindestens geht die Absicht dahin. Man sieht sie vielleicht nicht mehr von der Peripherie aus, aber man bleibt meist bei der Oberfläche stehen, die sie auch einer nicht rein oder im Grunde poetisch gestimmten, sondern z. B. auch einem philosophisch oder psychologisch interessierten Betrachter zukehrt.

Die Allgemeine Literaturwissenschaft im eigentlichsten Sinne will von der Oberfläche in die Kernschicht eindringen. Sie will Dichtung nicht zunächst und vor allem als fertige Leistung, als tatsächliche Gegebenheit betrachten, auch nicht als einen Vorgang, der sich mit andern wohl vergleichen läßt und der sich nur an einem besonderen, einmal gegebenen und weiter nicht zu ergründenden Material vollzieht, dessen Eigenart wir am besten durch die Abgrenzung gegen das, was Dichtung nicht ist, gerecht werden können. Reine „Dichtungswissenschaft" bemüht sich vielmehr, die Dichtung als vorgängliche Wesenheit für sich, mit und in ihren Äußerungsformen zu begreifen, ihre besondere Zielsetzung und damit ihre besondere, unvergleichbare Rolle im gesamten Geistesleben der Menschen und der bluthaften Volksgemeinschaft zu begreifen, die sich in der Sprache offenbart. Das gelingt vor allem durch eine ganz besondere Art in der Analyse, die im dichterischen Werke, in seiner Auffassung, seinem Bau und seiner Stilgebung immer zugleich die wirkenden Kräfte und die bestimmenden Absichten des Dichters mit wahrnimmt: als irrationale, höchst wesentliche Grundlage und als immer mitgehendes, allumfassendes, zeugerisches „Plus" der Gestaltung. Daher kommt es, daß jede „fertige" Dichtung mehr wert ist oder uns mehr sagen kann als ihre sinnfällige Erscheinung; daß sie uns, über den einmaligen Eindruck und über den Gegenstand hinweg in eine allgemeine poetisch-mitschöpferische Stimmung versetzt und uns das Dasein und die Bedeutung einer „poetischen Welt" offenbart, die sich nicht über die Erfahrungswelt als Fremdes hinüberwölbt. Vielmehr ist sie in allem Lebendigen zugleich mit da, wie das Göttliche in allem Kreatürlichen, das Nationale in allem Sprachlich-Gegebenen; und ist doch „mehr", ist „wesentlicher" als alles Da-Seiende, mag es von noch so imponierender Art sein.

Diese tieferen Gründe des persönlichen und völkischen Lebens, die der Dichter ergreift, sind nicht etwa jene elementaren „ästhetischen" Bezirke unseres Ich, in denen wir die Werte des Klanges, des Rhythmus, der Bildlichkeit und dgl. mit Wohlbehagen aufnehmen. Zum mindesten haben alle diese Werte in der Dichtersprache noch einen tiefen Unterton, wodurch sie erst „poetisch" werden. Sie teilen das mit allen andern und gerade mit den höchsten inhaltlichen Werten, von denen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0273
gefördert durch die DFG

der Mensch zu „reden“ weiß. Wie die Rede sinnlich und geistig zugleich ist und damit die Totalität des Menschen (als Gliedes einer Sprachgemeinschaft) am reinsten spiegelt, so strebt die Wortkunst immer dahin, wo sich hohe geistige Werte der „Meinung“ in der Anschauung offenbaren. In allen diesen Wertungen wird sich also der Mensch nicht nur der gegenständlichen Inhalts-Werte, sondern auch seiner eigenen menschlich-wertenden, d. h. Geistiges im Sinnlichen empfindenden Fähigkeit bewußt. Alle jene Werte gehen in die Dichtung ein, insofern sie jenen tiefen menschlichen — und das bedeutet immer zugleich volkhaften — Beiklang haben. So wird in den beiden Versen Raimunds nicht bloß eine wehmütige Lebenserfahrung „nachträglich“ in Verse gegossen. Worauf es hier ankommt und was uns (bei aller Schwermütigkeit) unendlich beglückt, ist die besondere, die menschlich-vielseitige Auffassung der Tatsache, die sich nur in diesen Versen ausdrücken läßt. Nur als „Menschen“ im betonten Sinne des Wortes können wir das Schöne, das Vergänglich-Große in ganz besonderer Kraft und Stärke empfinden in dem Augenblick des Untergangs; als poetische Menschen greifen wir fast instinktiv nach einem „Symbol“, das uns an sich schon herrlich und ehrwürdig erscheint, wie die leuchtende Sonne, deren Vergänglichkeit uns allen eine sichere Erfahrung ist, die wir auch schon alle bedauert haben*). Alle diese Erfahrungen schließen sich jetzt zusammen (im Hinblick auf die scheidende Jugend) und lassen uns etwas ahnen von unserer menschlichen Kraft, das Schmerzliche zu überwinden durch die höchste Anerkennung des Großen, uns über den „pathologischen“ Eindruck der „Natur“ zu erheben durch geistige Selbständigkeit. Die „menschliche“ Auswirkung hat unendliche Möglichkeiten, und wir werden uns der Tiefen unserer eigenen Brust nirgends so stark und so allgemein bewußt als in der Dichtung.

Alle diese „menschlichen Werte“ nun werden in der Dichtung nicht eigentlich „gesagt“ (wie z. B. in der Rhetorik), aber sie wirken nur um so reiner und mächtiger durch den Zauber der sprachlichen Form. Der Aufbau des Werkes im Großen wie im Kleinen und die gesamte Stilgebung verraten dauernd dieses Wunder; alle Dichterei steht nur im Dienste einer geheimen Magie. Unsere Verse zwingen uns durch ihre Geschlossenheit und ihren reinen Klangcharakter, gleichsam eine Atempause zu machen und mit besonderer Stimmlage, etwas verhalten und bedeutungsvoll, mit bewundernder Hingabe, mit wehmütigem Lächeln und mit tiefem Ernst zugleich, mit scharfer und doch nicht schneidender Bedeutung, klingend und doch nicht leiernd die tiefe und doch kindliche Weisheit des Dichters anzusprechen. Das ist Dichtung, und wer die Form so zu meistern weiß, ist ein Genie. Und die Aufgabe der Literaturwissenschaft ist es, diese verborgenen Wege zwischen dichterischer Schau und Auffassung, Aufbau und Stil immer wieder zu beschreiben, um das Einzelne aus dem Allgemeinen, die Erscheinung aus dem Wesen zu erklären.

So führt die neue Literaturwissenschaft zugleich in die „verborgensten Gänge unseres Geistes“ (nach Herder) ein und offenbart sich als nationale Wissenschaft, je mehr sie ihre allgemeineren Einsichten und Vermutungen an den gegebenen und ihr vertrautesten Stoffen der deutschen Dichtung — auch der gegenwärtigen Dichtung — bereinigt und vertieft*).

*) Mit noch tieferer Symbolik, aber minder schlicht ruft Karl Moor („Die Räuber“, 3. Akt, 2. Szene) der sinkenden Sonne zu: „So stirbt ein Held“ — in einem Augenblick, wo ihn schon die Schwingen des tragischen Schicksals umrauschen.

*) Vgl. meine Leitsätze über: 1. „Wesen und Bedeutung der Dichtung“ in den „Forschungen und Fortschritten“, 1933 (über die „dichterischen Werte“). 2. „Stil in Sprache und Dichtung“, in den „Mitteilungen“ der „Deutschen Akademie“ zu München, 1933. 3. „Gattung, Art und Typus“, in den „Forschungen und Fortschritten“, 1934, Nr. 7.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0274
gefördert durch die DFG

Die integrale Ästhetik.

Von

Michael Dragomirescu.

Außer der körperlichen und der seelischen Welt, die allgemein anerkannt sind, lehrt der Integralismus als Philosophie noch eine besondere dritte Welt: die psychophysische. Jedermann weiß, daß die Körperwelt durch den Akt der Erkenntnis nicht verändert wird, hingegen die Bewußtseinsvorgänge, sobald sie Gegenstand der Erkenntnis werden, Veränderungen erfahren. Das Psychophysische verändert sich im Gehalt und bleibt unverändert in der Gestalt. Die Inhalte der psychophysischen Welt erhalten Existenz durch die Formen der analytischen Kausalität in den Gesetzen der Wissenschaft; durch die Formen der synthetischen Kausalität in den Werken der Kunst; durch die Formen der gegenständlichen Kausalität in Geschichte und Religion.

Die integrale Ästhetik hat es nur mit der Schönheit der großen Kunstwerke zu tun; sie beschäftigt sich nicht mit dem Naturschönen, auch nicht mit dem Raffinierten- und Mechanisch-Schönen. Ihre Werte sind: der symbolische, der ästhetische und der absolute Wert. Daß Symbolisches sich lediglich in der menschlichen Schöpfung des Kunstwerkes finden kann, ist klar. Unter ästhetischem Wert verstehen wir denjenigen, der an der Eigenart des Künstlers haftet. Absolut heißt der Wert, der in der Unabänderlichkeit der Werkform begründet ist. Genauer gesagt bedeutet Symbolwert, daß jedes Element der Form ein Element des Gehalts und ebenso jedes Element des Gehalts ein Element der Gestalt in sich schließt; in einem Kunstwerk wird jedes physische Element zu einem seelischen und jedes seelische zu einem physischen. Während beim Naturschönen und im Raffiniert- und Mechanisch-Schönen der psychische Eindruck unverändert bleibt, verändert sich der ästhetische Wert des Kunstwerks nach der erzeugenden Idee. Eine Kunstform, die unwandelbar bleibt, fehlt auf den andern Gebieten des Schönen: diesem mangelt der absolute Wert.

Wir kommen nun zu dem zweiten Hauptsatz der integralen Ästhetik. Das Schöne ist weder transzendent, wie Platon meinte, noch rein empirisch, wie Fechner lehrte. Es ist transzendent durch den Gehalt, empirisch durch die Gestalt; die Beziehung zwischen Gehalt und Gestalt ist psychophysischer Art. Wie ein veränderter Inhalt zu einer unveränderten Form wird — dieses Rätsel können wir nur in der Tiefe des Bewußtseins lösen. Das Bewußtsein hat drei Schichten: die empfindliche, die zerlegte und die unzerlegte. Im Verstehen des Kunstwerkes spielt die tiefste, die unzerlegte Schicht eine große Rolle.

Der dritte Hauptsatz der integralen Ästhetik ist die Unterscheidung der schöpferischen und der bürgerlichen Persönlichkeit des Künstlers. Der Schaffensvorgang ist unbewußt; das Bewußtsein dient ihm nur zur Auslösung.

Nach dem vierten Hauptsatz dieser Ästhetik ist ein Kunstwerk niemals Individuum, sondern Gattung. Nur in unserer Vorstellung wird das Werk individuell. In seinem Ansich ist ein Kunstwerk unzugänglich: niemand kann sagen, daß er es in seinem innersten Wesen kenne. Wohl aber können wir uns ihm methodisch nähern, und zwar durch die Methode der Dreiteilung. Ein Kunstwerk hat sozusagen drei Organe: den Gehalt (affektiv), die Form (intellektuell) und die Harmonie (volitiv). Im Gehalt wiederum sind drei Elemente, nämlich die er-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0275
gefördert durch die DFG

zeugende Idee (volitiv), die ästhetische Atmosphäre der Seele (affektiv) und das plastische Gebilde (intellektuell).

Freilich sind die meisten Kunstwerke keine genialen Schöpfungen, sondern nur Erzeugnisse der Begabung oder der Kunstfertigkeit. Während die genialen Schöpfungen sich durch die Harmonie zwischen Gehalt und Gestalt auszeichnen, sind die Erzeugnisse der Begabung auf die Gestalt beschränkt und die Leistungen der Kunstfertigkeit auf eine analytische Beziehung zwischen Inhalt und Form; die Gebilde der ersten Gruppe haben einen ästhetischen oder psychophysischen Wert, die der zweiten Gruppe einen psychischen, die der dritten eine gesellschaftliche Bedeutung. Zweck der allgemeinen Kunstwissenschaft ist Heraushebung der großen Kunst, Herstellung einer Rangordnung innerhalb der hergehörigen Werke und Gliederung ohne Rücksicht auf die Umstände der Entstehung und der Persönlichkeit des Künstlers.

Näheres in den drei Bänden La science de la littérature, Paris, 1928—29.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0276

gefördert durch die
DFG

Besprechungen.

Friedrich Kainz: Personalistische Ästhetik. J. A. Barth, Leipzig, 1932, VI und 184 S.

Der Verf. vorliegender Schrift will die Philosophie William Sterns für die Grundlegung und Ausgestaltung der Ästhetik fruchtbar machen. Was er bietet, ist, seiner eignen Absicht nach, „der Entwurf oder, bescheidener gesagt, die Vorbereitung eines ästhetischen Systems auf den Grundlagen der personalistischen Ontologie, Anthropologie und Axiosophie“ (37). Er hält sich dabei von der dogmatischen Überzeugung frei, „daß die personalistische Philosophie die einzige Fundamentallehre sei, an der sich die Ästhetik orientieren könne“ (15); aber er glaubt doch, daß die Ästhetik durch die auf ihrem eigenen Forschungsgebiet entspringenden Schwierigkeiten dazu gedrängt werde, nach den „lebendig-konkreten, ganzheitlich-gestalthaften Kategorien“ zu prüfen, die ihr gerade der Personalismus zur Verfügung stellen kann. Diese in der Einleitung (I.) entwickelte Überzeugung wird in 8 Kapiteln erhärtet, die sich den verschiedenen Problemgebieten der Ästhetik zuwenden. Dabei überwiegt trotz dem Reichtum an aufhellenden Beispielen, die von der Nähe des Verf. zu seinem Gegenstand zeugen, gegenüber der phänomenologischen Aufweisung und Deutung die argumentierende Reflexion. Unter reichlicher Benutzung der vorliegenden Literatur (wobei allerdings die neueren deutschen Arbeiten, z. B. von O. Becker, Haeberlin, Kaufmann und Odebrecht ausfallen) werden gegensätzliche Möglichkeiten erwogen und als Vorstufen zu der in Sterns Personalismus vorgezeichneten Lösung behandelt. Planmäßig wird zunächst die subjektive, dann die objektive Seite des Phänomens geklärt und schließlich über diese Zweiseitigkeit der Betrachtung zu dem einheitlichen Phänomen fortgeschritten.

Bei der Untersuchung des ästhetischen Zustandes, die den ausführenden Teil eröffnet (II), hält K. an der „Tatsache der Kontemplation, der reinen Betrachtung und autotelischen Funktionslust“ (52) als an dem grundlegenden Phänomen fest, will aber die Einseitigkeiten der Kontemplationstheorien durch die Lehre von der Beteiligung der Gesamtperson am ästhetischen Erleben im Sinn der Lehre Sterns überwinden. Diese Lehre muß ihrem Grundsinn nach jede Zerlegung der ästhetischen Wirkung in seelische Elemente als ihre Faktoren ablehnen. Die Richtung der personalistischen Theorie auf Ganzheit und Gestalt kommt in gleicher Weise der Würdigung der Objektseite zugute (III. Das Problem der Gestalt). Der Verf. kann hier weitgehend, wenn auch mit gewissen Einschränkungen, die Ergebnisse der modernen Gestaltstheorie und -psychologie verwerten. Ferner entwickelt er in Anknüpfung an Sterns Abhebungs-Einbettungstheorie den Gedanken eines „Typendualismus von klar abhebender Gestaltung und minder streng durchgestaltender, lockerer, offener, einbettender Formung“ (76). Die alte Vexierfrage der Ästhetik, wie die beiden Seiten des Phänomens, ästhetisches Erlebnis und ästhetischer Gegenstand, zusammengehören, versucht K. durch die beiden Begriffe der „Persönlichkeitsapperzeption“ (IV) und der „Einfühlung“ (V) aufzulösen. Das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0277
gefördert durch die
DFG

Verhältnis dieser beiden Begriffe ist so gedacht, daß sich der „anthropomorphe Einfühlungsakt" als eine Steigerung der Persönlichkeitsapperzeption darstellt (100). Diese faßt zwar den ästhetischen Gegenstand „unter den konstitutiven Wesensmerkmalen der personalen Existenzform" (91), aber noch nicht notwendig als menschliche Person auf. Gegenüber dem Dilemma von empirischer und nativistischer Einfühlungstheorie entscheidet sich K. für die Sternsche Konvergenzlehre, wonach an jedem Einfühlungsakt stets beide Faktoren beteiligt sind, angeborene Anlage und empirischer Erwerb. Das VI. Kapitel „Zur Raumästhetik" gehört inhaltlich eng zu dem vorangehenden und entwickelt mit Hilfe der erarbeiteten Begriffe und unter Anschluß an Cassirer die Problematik des „ästhetischen Raums". In der Darlegung eines „ästhetischen Korrelativismus" (VII) werden die Extreme des ästhetischen Subjektivismus und Objektivismus ausgesöhnt, wiederum mit Hilfe der personalistischen Konvergenztheorie. Die Gefährdung des Geltungsanspruches ästhetischer Urteile durch die individuelle Verschiedenheit des Geschmacks wird dadurch überwunden, daß die Geschmacksdifferenzen zu Typengruppen zusammengefaßt und so der denkerischen Bewältigung entgegengeführt werden (VIII). Das abschließende Kapitel (IX) ist mehr Programm als Ausführung. Die ästhetischen Grundgestalten (das Reinschöne, Anmutige, Komische, Erhabene, Tragische usw.) sollen aus den Grundformen der personalen Existenz entwickelt und in den drei „Verwirklichungssphären des Ästhetischen", dem Naturästhetischen, Kulturästhetischen, Kunstästhetischen aufgewiesen werden.

Die besonnenen und sachkundigen Darlegungen erreichen den Zweck, den sie sich selbst vorgesetzt haben und zeigen, wie fruchtbar die personalistische Theorie in Anwendung auf Fragen der Ästhetik werden kann. Sie lassen allerdings auch die Grenzen dieser Verwendbarkeit erkennen, die aber nur in Auseinandersetzung mit den Grundsätzen des Personalismus selbst und mit dessen als Gegensatz zur „Sache", also in Abhängigkeit von ihr entworfenen Personbegriff, aufgewiesen werden könnten. Er hält den ausgezeichneten Verfasser, wie besonders die Kapitel V und VII (über Einfühlung und Korrelativismus) zeigen, auf einem Problemniveau fest, das trotz tieferer Blicke im Einzelnen der Problematik etwa der späteren Schriften J. Volkelts entspricht, das aber die gegenwärtige Diskussion dieser Fragen nicht mehr ohne weiteres als ihr Kampfgebiet anerkennen sollte.

Berlin. Helmut Kuhn.

Helmut Thielicke: Das Verhältnis zwischen dem Ethischen und dem Ästhetischen. Eine systematische Untersuchung. F. Meiner, Leipzig, 1932. XV, 262 S.

Unbeschadet ihrer Eigenart gehört die vorliegende Arbeit nach systematischen Voraussetzungen und methodischer Haltung in die Reihe der ästhetischen Untersuchungen der Rickert-Schule, wie sie von F. J. Böhm, Kreis, Kroner, Kühn u. a. geliefert worden sind. Der Verf. nimmt als vorgegeben eine die „Welttotalität" erschöpfende Dreiheit von Sinngebieten an: das Theoretische, Ästhetische, Ethische, und unterwirft die beiden letzteren einer vergleichenden Betrachtung. Er beginnt mit einem „Summandenvergleich", d. h. er stellt einzelne Bestandstücke der beiden Gebiete vergleichend nebeneinander: das Moment des „Wertträgers", wobei sich zeigt, daß es im Ästhetischen im Akt-Objekt, im Ethischen im Akt zu suchen ist; den Bestimmungsgrund für das Subjektverhalten, der mit dem ästhetischen Wertträger zusammenfällt, im Ethischen hingegen mit der Norm; endlich das Objekt, das der Vergleichung offensichtlich besondere Schwierigkeiten bereitet, weil ein

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0278
gefördert durch die DFG

ethisches Objekt nur mit einem gewissen Zwang per analogiam konstruiert werden kann. Aber gerade in diesem mühsamen Abschnitt der Untersuchung kommt der Verf. auf die geistreiche Unterscheidung des Aufgabe-Charakters des ethischen Wertes von dem Gabe-Charakter des ästhetischen Wertes. Im Anschluß an den Vergleich der Teile werden die Sinngebiete in ihrer Ganzheit einander gegenübergestellt. Der Standpunkt für diese Vergleichung kann nur auf der Grenze der zu vergleichenden Gebiete, d. h. im Ich gefunden werden. Das Ich überprüft die nach Sinngebieten differenzierten eindimensionalen „Subjekte" als der Schauplatz der Aktualisierung, auf dem die Autonomieansprüche der drei Wertsphären zusammentreffen. Das Ich hat sich also diesen Ansprüchen gegenüber zu entscheiden. Innerhalb des so gewonnenen Schemas werden die bekannten Grenzprobleme der „schönen Seele", des Ästhetizismus u. a. mit viel Subtilität entwickelt.

Nun ergibt sich aber das Eigentümliche, daß auf dem Höhepunkt der Untersuchung ihre Voraussetzungen zweifelhaft werden. Anstelle des Nebeneinander autonomer Sinngebiete, die sich vergleichen lassen, tritt ein Ineinander unter dem Primat des Ethischen. Denn jenes „Rangieren" der Wertgebiete zwecks theoretischer oder praktischer Bestimmung ihres Verhältnisses vollzieht sich nicht auf dem leeren Vorplatz des Ich, sondern es untersteht als Entscheidung bereits der ethischen Norm. Diese Erkenntnis ist befreiend. Sie führt uns aus der Mitte der Begriffsgespenster „ethisches Subjekt", „theoretisches Subjekt", „ästhetisches Subjekt" wieder in menschliche Gesellschaft. Auch wird sie für den Verf. sogleich fruchtbar, indem sie ihm zeigt, daß Phänomene wie die „schöne Seele" oder der Ästhetizismus nur vom Praktischen her als Ideal oder als Lebenshaltung zu begreifen sind. Für den Verf. selbst freilich hat diese Einsicht peinliche, nicht ganz eingestandene Konsequenzen. Er kann sich, da er einmal so weit gegangen ist, der weiteren Erkenntnis nicht verschließen, daß auch alle echte Kunst an die Gesamtpersönlichkeit, die als solche immer in der Situation der Entscheidung steht, gebunden ist; auch die Kunst als Bekenntnis ist also nur — ethisch zu begreifen, und wir gelangen, nach den Worten des Verf., zu einer „ethisch beunruhigten" Ästhetik. Dem autonom Ästhetischen bleibt dann als schlechter Rest das Virtuosentum. Das ist alles vortrefflich. Aber, so fragen wir, warum dann erst die große Umständlichkeit mit der dreifältigen Autonomie? Die ästhetische Autonomie taugt nicht, die wahre Kunst begreiflich zu machen. Das zeigt uns der Verf. selbst. Vermutlich wird die theoretische Autonomie nicht hinreichen, die wahre Erkenntnis begreiflich zu machen. Und die ethische Autonomie, die uns als letztes zurückbleibt, ist in dieser Vereinsamung nicht mehr, was sie in dem Dreiverein war, Autonomie einer Wertzone, sondern das sich in konkreten Situationen entscheidende Ich.

In gewisser Weise stellt Th. das Wesen der Rickertschen Schulphilosophie in Reinheit dar. Seine Arbeit ist ein Muster an Strenge und Reinlichkeit, freilich auch an mangelnder Sachhaltigkeit. Die Konsequenzen leben aus sich selbst, komplizieren sich parthenogenetisch zu Problemen und gönnen uns nur den spärlichen Umriß der gemeinten Gegenstände. Kennzeichnend hierfür ist die Sprache, die sich in all ihrer wohlgeschliffenen Abstraktheit sozusagen durch eine zweite allegorische Anschaulichkeit am Leben hält, so wenn sie z. B. von einem „Autonomiegedränge" im Ich (156) oder vom „Schicksal" der Norm (158) redet. Tröstlich und erfreulich aber ist, daß diese dem Gegenstand entfremdete Konsequenz wertphilosophischen Denkens hier sich nicht selbst im Ausblick auf neue systematische Kombinationen konserviert, sondern sich am Ende selbst aus dem Weg räumt und eine echte Problematik sehen läßt. So scheiden wir von dem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0279
gefördert durch die DFG

Buch nicht nur mit der kalten Bewunderung für seine großen technischen Vorzüge, sondern in wahrhaft philosophischer Stimmung.

Berlin. Helmut Kuhn.

Franz Landsberger: Die Kunst der Goethezeit. Inselverlag zu Leipzig, 1931.

Das vorliegende Buch, eine der wertvollsten Gaben des Goethejubiläumsjahres, die durch Krankheit des Referenten hier leider erst verspätet gewürdigt werden kann, stellt sich die Aufgabe, die „von den Historikern der älteren Kunst nur als Nachspiel, von den Darstellern des 19. Jahrhunderts als bloßes Vorspiel behandelte" Kunst der Goethezeit zum erstenmal als eine „eigenwüchsige, nur aus sich selbst verständliche Epoche" zu beleuchten.

Aus dieser kunst-psychologischen Einstellung heraus ergibt sich als bedeutendster Ertrag dieser Arbeit die Einsicht in die inneren Zusammenhänge der geistig-kulturellen mit den künstlerisch-formalen Grundlagen der hier behandelten Epoche, die, allzulange unterschätzt, auf dem Gebiet der Baukunst (weniger in den „freien" Künsten, Malerei und Plastik) fundamentale Gedanken unserer jüngsten Tage vorweggenommen hat. So ist u. a. die Forderung, jedes Bauwerk, namentlich jeden Zweckbau, aus seiner Bestimmung herzuleiten, bereits um 1800 in zahlreichen, fast nur dem Kenner der Baugeschichte jener Tage bekannten Schöpfungen verwirklicht worden.

Die historische Darstellung im einzelnen bietet dann aufschlußreiche stilgeschichtliche Parallelen zwischen Klassizismus und Gotizismus, sowie eine auf sorgfältiger Beobachtung der literarischen Begleiterscheinungen gegründete Charakteristik des Antiklassizismus der Sturm- und Drangperiode, vor allem jedoch die ausgezeichnete Scheidung der beiden Perioden des noch mit Resten der Rokokograzie durchsetzten Frühklassizismus von dem ganz reinen und abgeklärten Stil des Hochklassizismus. Als Endresultat all dieser hier zum erstenmal mit wissenschaftlicher Exaktheit angestellten Untersuchungen ergibt sich die Erkenntnis, daß der Klassizismus des 18. Jahrhunderts keine Einheit, sondern viele Spielarten aufweist, die untereinander oft nicht weniger differieren als die großen stilgeschichtlichen Gegenpole voneinander.

Nicht auf gleicher Höhe wie diese allgemeine Schau steht die Einzelcharakteristik der Werke selbst wie die der führenden Künstlerpersönlichkeiten, die in mehreren Fällen (Gilly, Carstens u. a.) gradezu fehlgreift. Doch macht auch in diesen Kapiteln die gründliche Kenntnis des Stoffgebiets sowie das sorgfältig ausgewählte Abbildungsmaterial das Buch zu einem unentbehrlichen Berater und Führer auf diesem allzulange vernachlässigten Gebiet der Kunstforschung.

Ausstattung, Illustration und Einband sind von erlesenem Geschmack.

Berlin. Edmund Hildebrandt.

Studies in the psychology of art. University of Iowa Studies in Psychology No. XVIII. Psychological Review Co. Princeton N. J. 1933.

Die elf Untersuchungen dieses Sammelbandes sind unter Leitung von Norman Charles Meier in der Kunstabteilung des Psychologischen Instituts der Iowa Universität unternommen worden. Sie beschäftigen sich vorwiegend mit der Untersuchung des künstlerischen Vermögens bei Kindern und Jugendlichen. Die Versuchspersonen sind hauptsächlich Kinder von zwei bis zehn Jahren und Studenten.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0280
gefördert durch die DFG

Alle Untersuchungen sind nach statistischer Methode geführt. Der Wert dieser Arbeiten liegt weniger in ihren Ergebnissen als in der pädagogisch wertvollen Vermittlung einer besonderen Arbeitsweise. Sie bilden ein Versprechen für spätere Arbeiten, können aber der Kunstwissenschaft darüber hinaus nur wenig Neues bieten.

Die ersten fünf Untersuchungen nehmen ihren Ausgang von der Annahme, daß es genetisch einen bestimmten Entfaltungspunkt für das künstlerische Vermögen im weitesten Sinne (künstlerisches Schaffen und Aufnahmefähigkeit) gibt. Sie suchen diesen Entfaltungspunkt rein faktisch aufzuweisen in der Untersuchung der Reaktion von Kindern und Jugendlichen auf einfache Probleme des Gleichgewichts, des Rhythmus und der Farbenharmonie. Eine andere, von Meier angeregte und von allen Mitarbeitern gebrauchte Annahme ist, daß die ästhetische Empfindlichkeit in der Reaktion auf ästhetische Qualitäten meßbar und mit ihrem höheren oder niedrigeren Grad der sicherste Anzeiger für künstlerisches Vermögen sei. Die Untersuchungen führen zu dem Schluß, daß Kinder unter Umständen schon im zweiten oder dritten Lebensjahr auf Gleichgewicht und Rhythmus reagieren, wenn auch der Reaktionsdurchschnitt erst im fünften Lebensjahr liegt. Die Empfindlichkeitsstufe für Einheit und Geschlossenheit wird einige Jahre später erreicht, und der Sinn für Farbenharmonie entsteht sogar erst um das zwölfte Lebensjahr. Weiter geht aus den vorliegenden Arbeiten hervor, daß die schöpferische Einbildung bei Kindern unter fünf Jahren gewöhnlich nicht auftritt, und daß der Umgebungsfaktor für eine Erklärung der verschiedenen Empfindlichkeitsstufen unbrauchbar ist.

Freiburg i. B. Lawrence Flinn.

Géza Révész: Das Schöpferisch-Persönliche und das Kollektive in ihrem kulturhistorischen Zusammenhang. I. C. B. Mohr. Tübingen 1933. 58 S.

In dieser klar gegliederten und flüssig geschriebenen Arbeit setzt sich der bekannte Amsterdamer Psychologe mit den grundlegenden Fragen auseinander, die sich auf die Formen der individuellen Arbeit und auf die Analyse der schöpferischen Leistung nach ihrem personellen und kollektiven Anteil beziehen. So leicht es ist, das Individuum vom Kollektivum, die Einzelperson von der Gruppe zu unterscheiden, so schwer erscheint die Aufspaltung eines schöpferischen Werkes nach seiner personellen und kollektiven Komponente. Geheimnisvoll verschlingen sich in jeder schöpferischen Leistung soziales Geschehen und individuelles Erlebnis: die Werttiefe gründet vor allem in dem absoluten irrationalen Kontinuum beider Ursprungssphären.

In vorbildlicher Klassifizierung erfolgt die Erhellung des Arbeitsgebietes. Nach der Einteilung der individuellen Leistung in die Kategorien der autonom-schöpferischen, der umbildend-weiterbildenden, der nachbildenden und der interpretativen Arbeit wird ein Aufriß der schöpferischen Tätigkeit nach den drei Phasen: der schöpferischen Kraft, dem schöpferischen Akt und der schöpferischen Leistung gegeben. Daran schließt sich eine kritische Durchleuchtung der verschiedenen Standpunkte, die für die Aufspaltung in Betracht kommen könnten: der erlebnispsychologischen, werkobjektiven, personalen und historischen Methode. Gemäß dem Thema, das nur das kulturhistorische Phänomen der fraglichen Polarität umgreift, dagegen das jenseits aller Historie liegende ontologische Funda-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0281
gefördert durch die DFG

mentalproblem nicht berührt, bleiben die wertästhetischen Belange außer Betracht. Denn die historisch-soziale Kontinuität ist ja im ästhetischen Wertakt unterbrochen, aufgehoben, womit keineswegs gesagt ist, daß sie in ihrer „Aufgehobenheit" nicht miterlebt wird. Damit sind also Fragen, wie sich die kontemplativ „aufgehobene" Polarität im Wertakt selbst als Variation seelischer Schichtungsbereiche geltend macht; wie sich Individual- und Volksgeist im Werkerlebnis funktional bekundet, und je nach dem Überwiegen der einen oder anderen Komponente den ästhetischen Gesamteffekt beeinflußt, von vornherein ausgeschlossen. Zwar spricht Révész von der eigenen „Atmosphäre des Werkes" und von „atmosphärischer" Einfühlung, doch betont er mit Recht entschieden deren außerhistorischen Charakter.

Révész unterscheidet zwischen künstlerischem und schöpferischem Wert. Der künstlerische Wert erscheint ihm gegen die Polarität Person—Kollektivum indifferent — was ich eben in dieser ausschließenden Form nicht anerkennen kann —, so daß die nachbildende Arbeit, die oft mit dem Charakter von Anonymität auftretende Volkskunst und die traditionsgebundene kollektive Kunst der Primitiven keinen wesentlichen ästhetischen Wertunterschied aufweisen würden. Somit bleibt für ihn hier auch die Echtheitsfrage belanglos. Auch eine Kopie kann „gleichwertig" sein, wenn sie „von gleichem künstlerischem Werte ist". Das ist natürlich nicht tautologisch zu verstehen. Gemeint ist nur: für den rein ästhetisch Genießenden ist der Marktwert einer Kopie ausschließlich durch den Genußwert bedingt; ein falscher van Gogh käme also, dem ästhetischen Wert nach, einem echten, die Sarburghsche Madonna der Dresdner Gallerie dem Holbeinschen Original in Darmstadt gleich. — Zu dieser Frage, die sich nachgerade zu einem Skandal der Ästhetik und Kunstwissenschaft ausgewachsen hat, muß endlich einmal Stellung genommen werden. Es pflegt im Bereiche anderer Wissenschaften nicht üblich zu sein, von empirisch-dialektischen Grenzfällen aus die sinngebende Fundamentalstruktur des Forschungsgebietes anzutasten. Wenn wirklich infolge rein artistischer Bravourtechnik Original und Kopie genußästhetisch nicht zu unterscheiden sind, so folgt daraus noch nicht, daß der Originalitätscharakter schöpferischer Gegenständlichkeit als ästhetisches Wertapriori abgelehnt werden müßte. Der Vorbehalt: „wenn sie von gleichem künstlerischem Werte sind", ist eine petitio principii, da eben die Gleichheit des ästhetischen Wertes angezweifelt wird, und bei der Rechtsfrage nach dem Sinn der künstlerischen Leistung die psychologische nach der Unterschiedsschwelle keine Rolle spielt. Für mich fallen jedenfalls die Begriffe künstlerisch und schöpferisch zusammen, und ich vermag nicht einzusehen, was die Frage nach dem Schöpferischen in einem Kunstwerk überhaupt für einen Sinn haben soll, wenn man sie nicht in engster Verbindung mit ihrer kunstschaffenden Bestimmung stellt.

Dem ungeachtet sei betont, daß sich mit der vorsichtigen Abwägung der einzelnen methodischen Standpunkte eine Fülle von anregenden Hinweisen verbindet. Es ist für einen Psychologen besonders bemerkenswert, wenn er den erlebnispsychologischen Standpunkt als unergiebig ablehnt, wenn er davor warnt, „die Bedeutung des Biographischen und Genetischen bei der Beurteilung der objektiven Leistungen zu überschätzen" und das Werk als die „einzig zuverlässige Urteilsgrundlage" betrachtet. Bedeutungslos für die Aussonderung der beiden Komponenten erscheint dem Verfasser aber auch der sogenannte werkobjektive Standpunkt, bei dem wir das Werk als Singularität in der „Nahansicht" erleben, d. h. eben eigentlich ästhetisch unter Einklammerung aller Beziehungen zum historischen Hintergrund. Es macht sich auch hier wieder die Auffassung geltend, wonach die kontemplative *ἐποχή* zugleich auch eine ästhetische Indifferenz gegenüber der indi-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0282
gefördert durch die DFG

viduellen und kollektiven Komponente überhaupt zur Folge habe. Übrig bleibt also nur die das Werk aus der „Fernsicht" beurteilende historische Betrachtungsweise. Nur bei perspektivistischer Einordnung von Person und Leistung in die historische Situation kann eine zuverlässige Scheidung nach personaler und kollektiver Seite vorgenommen werden. Hier erst hebt sich das, was „für die Entwicklung und Entfaltung, für den Fortschritt von entscheidender Bedeutung war", als personales Element aus der fließenden kollektiven Schicht hervor.

Leider bleibt nun Révész bei der Feststellung dieses angeblich einzig ertragreichen Standpunktes stehen, ohne von hier aus der Frage nach dem „kulturhistorischen Zusammenhang" näherzutreten; und es zeigt sich, daß das Ergebnis der Betrachtung kaum neue Gesichtspunkte für das Verhältnis des Schöpferisch-Persönlichen zum Kollektiven erschließt. Vor allem vermisse ich die Behandlung des Stilproblems, worüber im Sinne des vorliegenden Themas bereits recht beträchtliche Vorarbeit geleistet ist. Eine stilphänomenologische Beleuchtung des Themas hätte auch zwangsläufig der „werkobjektiven Nahansicht" ihren recht bedeutenden Anteil an der methodologischen Orientierung einräumen müssen.

Berlin. Rudolf Odebrecht.

Hedwig Dorosz: Grundlegung der Ästhetik. Beiträge zur Pädagogik und Psychologie, herausgegeben von G. F. Lipps in Zürich. Heft 12. (Friedr. Manns Pädagogisches Magazin.) Langensalza 1931. 74 S.

Nach einem kritisch-historischen Teil (40 S.) und einem Bericht über die Wirkensphilosophie G. F. Lipps' (17 S.), dem sich die Verfasserin weltanschaulich besonders stark verbunden fühlt, erfolgt die „Grundlegung" auf dem letzten Druckbogen. Dieser geringe Umfang steht in einem Mißverhältnis zu dem anspruchsvollen Thema, auch wenn der Uferlosigkeit und Willkür der psychologischen Methode die Gebundenheit einer Ästhetik als rein philosophischer Disziplin entgegengestellt werden soll. Die moderne Problematik wird zu einfach gesehen, wenn man aus dem verwirrenden Durcheinander der Standpunkte nur das Motiv einer Einfühlungs- und einseitigen Gegenstandsästhetik heraushört. Da Hedwig Dorosz den Queilgrund des Ästhetischen in der Poiesis, der künstlerischen Gestaltung erblickt, wäre es geraten gewesen, verwandte Tendenzen in Gegenwart und Vergangenheit aufzusuchen, statt Th. Lipps, Volkelt und Worringer vor das Tribunal zu schleppen. Die Theorien der „absoluten Gegenständlichkeit der Schönheit" sind in der Tat nur eine Episode in der Gegenwartsästhetik. Dagegen haben sich alle ernsthaften Forscher um das Subjektive in der ästhetischen Gegenständlichkeit, d. h. um das funktionale Wechselverhältnis zwischen Gegenstand und Erlebnis bemüht. Wenn Volkelt von der Ichdurchsetztheit der Gegenständlichkeit spricht, oder wenn Dessoir den ästhetischen Wert als „subjektiv-objektiven Erlebniswert" bezeichnet, so liegen hier vorsichtige Formulierungen vor, die die entschiedene Polarität des Aktes betonen. Jedenfalls führt eine einfache Schwerpunktsverschiebung nach der subjektiven Seite nicht einen Schritt weiter.

Mit G. F. Lipps erblickt Hedwig Dorosz im Wirken ein allgemeines, Natur und Geist vereinendes Lebensprinzip, das niemals aus monadischer Vereinzelung individuellen Seins, sondern stets nur aus den großen Lebens- und Wirkungsgemeinschaften verstanden werden kann. Künstlerisches Wirken ist eine allem Geschöpflichem innewohnende Weise der Kundgebung des eigenen lebendigen Seins. Diesem Lebensprinzip gehorcht der Künstler, wenn er im Werke sein eigenes Geistesleben offenbart und zugleich hiermit das „an sich ungestaltete Leben seiner Zeit und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0283
gefördert durch die DFG

seines Volkes oder der Menschheit überhaupt" zur Gestaltung bringt. Daraus ergibt sich die Norm: Je größer die Gemeinschaft ist, die an dem Kunstwerk Anteilnahme bezeigt, desto bedeutsamer ist das Kunstwerk. Auch das ästhetische Nacherleben wird als schöpferischer Akt gedeutet. Im Kunstgenuß bringen wir das Kunstwerk selbst hervor, machen wir uns das Geistesleben des Künstlers zu eigen, „sofern wir dem Künstler gleichartig sind". Im nacherlebenden Wirkungsakt tritt das gegenständliche Erfassen zurück, „wir nähern uns dem bloßen Bewußtsein des Soseins und Andersseins", d. h. jenem Lebenszustande, in dem nach der Auffassung von Lipps das Wirken in der Abfolge der einzelnen Erlebnisse als bestimmtes Zumutesein sich offenbart. Es ist ein vom Ich- und Gegenstandsbewußtsein unterschiedenes stimmunghaftes Erleben gesteigerter Lebensfülle.

Ich begrüße es, daß die Verfasserin diesen Sachverhalt vom Standpunkt der Lippsschen Wirkenslehre aus gesehen hat. Doch ist die Auffassung weder neu noch ihre Grundlegung so einfach, daß sich auf so beschränktem Raum und mit so schlichten methodischen Mitteln auch nur ein Aufriß des Problemkomplexes geben läßt. Die ästhetische Bedeutung der Gegenstandsfunktion bleibt völlig im Dunkel. Wenn das Objekt so belanglos ist, daß ein farbiges Stückchen Papier ein „ausgezeichnetes ästhetisches Verhalten auslösen kann", so ist nicht zu verstehen, daß wir im Gegenstand „unser eigenes lebendiges Sein" erfassen. Eine Unterscheidung des ästhetischen Wert-Seins von der Sphäre der außerästhetischen Kulturfunktion am Kunstwerk ist durch die oben erwähnte Norm gänzlich hintertrieben.

Berlin. Rudolf Odebrecht.

Demetrius Vesanis (Athen): Das ästhetische Grundproblem und seine systematische Lösung. Carl Heymanns Verlag. Berlin 1932. 27 S.

Wenn auf „logisch-diäretischem Wege" die Ortsbestimmung des Ästhetischen von seinem Genus proximum her erfolgen soll, so darf erwartet werden, daß zwischen Verfasser und Leser über Inhalt und Umfang des übergeordneten Begriffes volles Einverständnis besteht. Das aber ist leider nicht der Fall. Es wird erklärt, daß das Ästhetische und Ethische zwei Lebensgebiete seien, die der Sphäre des Willens angehören, wobei Wille mit Stellungnahme gleichgesetzt wird. Schon hier müssen wir widersprechen. Aktvollziehungen als Stellungnahmen werden heute in ganz bestimmter Weise von Willensakten unterschieden (Husserl, D. v. Hildebrand, E. Stein, H. Reiner). Nennen wir jedes Antworten des Ich auf eine Gegebenheit Stellungnahme, so gehören auch Stellungnahmen der Affirmation und Negation hierher, woraus sich ergibt, daß dieser Begriff nicht zur deutlichen Abgrenzung des fraglichen Gebietes von der theoretischen Sphäre dienen kann. Der Begriff des Wollens wird vom Verfasser außerdem so weit gedehnt, daß er Handeln und Leiden gleichmäßig unter sich begreift. Wollen ist „wesensgemäß Energie oder Leiden", Leiden, das er „Endwollen" nennt, ist ihm Ja-sagen zu einem Sachverhalt. Daß das Ja-sagen eben ein besonderer Stellungnahmeakt dem Leiden gegenüber ist, der doch nur in sehr seltenen Fällen hinzutritt, scheint dem Verfasser nicht bekannt zu sein. Als Ergebnis der ziemlich verworrenen Willenstheorie stellt sich die Trivialität heraus, daß das Ästhetische gleichbedeutend mit dem Gefallenden ist. Nach dieser „Grundlagen"-Untersuchung geht der Verfasser zur Systematik der ästhetischen Seinsarten über. Etwas ist schön (wird endgewollt): entweder an sich, oder weil es in uns die Vorstellung eines anderen schönen Dinges erweckt, oder uns in eine „schöne" Gefühlslage versetzt, oder endlich schöne

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0284
gefördert durch die DFG

Ideen erzeugt. Nach diesen vier Momenten (die lediglich Fechners Lehre vom direkten und assoziativen Faktor wiederholen) wird eine gänzlich unbeträchtliche Klassifikation der Künste vorgenommen. Den Beschluß bildet ein ästhetisches Grundgesetz: „Je mehr Schönheitsmomente ein ästhetischer Gegenstand hat, desto mehr nähert er sich seinem Urtyp", der „möglichen Schönheit überhaupt", was nun wieder gar nicht mit dem thesenartig vorgetragenen „ewigen Prinzip der Relativität der Werte" übereinstimmen will. Ich sehe weder in diesem Ergebnis eine Lösung des „ästhetischen Grundproblems", noch habe ich ermitteln können, was der Verfasser überhaupt unter dem Grundproblem versteht.

Berlin. Rudolf Odebrecht.

Groos, Karl: Zur Psychologie und Metaphysik des Wert-Erlebens. Berlin: Junker u. Dünnhaupt 1932. 46 S. RM 1.80.

Groos' Schrift dient der Psychologie des Werterlebens, nicht der Phänomenologie des Wertes selbst. Ausgehend von den gegensätzlichen Behauptungen der Brentanoschüler Ehrenfels und Meinong, ob das Werterlebnis vornehmlich auf Gefühls- (Meinong) oder auf Willensregungen (Ehrenfels) beruhe, versucht Groos, das Werterlebnis als ein „emotionales Verhalten" zu fassen, das jenen beiden Behauptungen gleichermaßen gerecht wird, wobei er übrigens neben die Gefühls- und Willenswertung noch eine Urteilswertung setzt. Er findet in ihm eine tiefere Einheit zunächst im stellungnehmenden bewußten Ich und weiter, da auch dieses ihm nicht das Letzte ist, in der uns unbewußten Einheit der Entelechie. So wird es seine Hauptaufgabe, in den verschiedenen möglichen Werterlebnissen, deren Aufzählung er an Hand von Sprangers sechs Lebensformen vornimmt, die „ererbten Dispositionen", die „angeborenen Triebe und Bedürfnisse aufzuweisen, ohne die sich ... das bewußte Streben nach Werten nicht entwickeln könnte". Aus der Psychologie des Werterlebens tut er den Schritt zur Metaphysik des Werterlebens; erst so glaubt Groos die ganze Tiefe und Weite des Werterlebnisses erschöpfen zu können.

Greifswald. Kurt Gassen.

George D. Birkhoff: Aesthetic Measure. Harvard University Press 1933, 226 Seiten.

In diesem Buch versucht der hervorragendste Mathematiker Amerikas, die Form in der Kunst in einer Formel begrifflich zu fassen. Die Formel M gleich O durch C, wobei M der ästhetische Wert (measure), O die Ordnung und C die Verwickeltheit (complexity) ist, begründet er zunächst psychologisch. C entspricht den organischen Anpassungen an die verschiedenen Bestandteile des Kunstgegenstandes, während O die Empfindungen von Beziehungen zwischen denselben Bestandteilen darstellt. Diese Beziehungen können Empfindungen positiver oder negativer Qualität hervorrufen, müssen also dementsprechend als plus oder minus in die Rechnung aufgenommen werden.

Im zweiten Kapitel wird die Formel auf Vielecke angewandt. C wird definiert als die Anzahl von geraden Linien, die alle Seiten des Vielecks enthalten. O besteht aus fünf Teilen:

1. V, d. h. Symmetrie um eine senkrechte Linie, die mit 1 zu werten ist, wenn die Symmetrie vorhanden ist, andernfalls mit null.

2. E, d. h. optisches Gleichgewicht, das mit 1 zu werten ist, wenn der Mittelpunkt der Fläche des Vielecks über einer Linie liegt, die als Grundlinie dient, und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0285
gefördert durch die DFG

außerdem in einer Entfernung von wenigstens einem Sechstel der Breite des Vielecks von beiden lotrechten Linien, die durch die Endpunkte der Grundlinie zu ziehen sind. Falls das nicht zutrifft, das Vieleck sich aber doch im mechanischen Gleichgewicht befindet, ist E gleich null zu setzen. Wenn weder optisches noch mechanisches Gleichgewicht vorhanden sind, ist E gleich —1.

3. R, d. h. Symmetrie des Drehens (rotational symmetry), die gleich q/2 zu setzen ist, wobei q die Anzahl von Teildrehungen ist, die das Vieleck in sich überführen. R soll aber nicht größer als 3 sein.

4. HV, d. h. Beziehung zu einem Netz von senkrechten und wagerechten Linien, die mit 2, mit 1 oder mit null zu werten sind. Die Bedingungen hierfür sind zu verwickelt, um hier angegeben zu werden.

5. F, d. h. das negative Element der unzulänglichen Form, das mit null, mit —1 oder mit —2 zu werten ist. Die Umstände, die man zu berücksichtigen hat, sind u. a. die folgenden: Kein Winkel darf zu klein sein. Die Entfernungen zwischen Winkeln und zwischen parallelen Seiten dürfen nicht zu klein sein. Die Seiten dürfen in höchstens zwei unverwandten Richtungen laufen. V und R dürfen nicht zugleich null sein.

Diese fünf Elemente der Ordnung werden einfach zusammengezählt und durch den Wert von 0 dividiert, um die Wertung eines Vielecks festzustellen. Die Formel wird von Birkhoff auf 90 Vielecke angewandt, die mit den Ergebnissen abgedruckt werden. Im dritten Kapitel werden die Zierrate und Mosaike behandelt, die ähnlich wie Vielecke gewertet werden.

Die Formel wird im vierten Kapitel auf Vasen übertragen, wobei die Beziehungen zwischen bestimmten Punkten der Konturen der Vase und den daran liegenden Tangenten maßgebend sind. Mathematisch ausgedrückt sind es: die Punkte der Konturen, wo die Tangenten senkrecht sind; die kritischen Punkte, wo die Kurve sich von konkav in konvex oder umgekehrt wandelt; die Endpunkte der Konturen und die Eckpunkte, wo sich die Konturen plötzlich ändern. Die Formel wird an 23 abgebildeten chinesischen Vasen ausprobiert. Drei Abbildungen von Vasen werden gegeben, die versuchsweise konstruiert worden sind, um den Forderungen der Theorie zu entsprechen, und es wird dem Leser überlassen, zu beurteilen, ob die Ergebnisse den ästhetischen Empfindungen angemessen sind.

Die folgenden drei Kapitel wenden die Theorie auf die Musik an. Hier wird der Versuch gemacht, die Harmonie von Akkorden und Melodien nach einer mathematischen Formel zu messen. Auf diese komplizierten Ausführungen gehen wir nicht näher ein, sondern stellen nur fest, daß eine Analyse des Wohlklanges gegeben wird, soweit sie sich nicht auf die physikalische Schallerzeugung bezieht. Zum Beispiel erwartet das Ohr, daß eine Melodie im Grundakkord beginnt; wenn das der Fall ist, wird es als ein Element der Ordnung, mithin als schön empfunden und in der Formel positiv gewertet. Eine Reihenfolge von ausschließlich harmonischen Akkorden wird als langweilig empfunden. Diese Theorie geht einen Schritt hinter die empirische Harmonielehre zurück, steht aber im Einklang mit ihren Prinzipien, wie Birkhoff zeigt. Es fragt sich jedoch, ob wirklich etwas Neues in der mathematischen Wertung vorhanden ist, denn die Ergebnisse werden als nur approximativ hingestellt, und als Analyse von empfundenem Wohlklang ist die Theorie dieselbe wie in der gewöhnlichen Musiklehre.

Danach wendet Birkhoff seine Theorie auf das Musikalische in der Poesie an. Diese Aufgabe erweist sich als wesentlich einfacher als die Anwendung auf die Musik. Es sind nur fünf Elemente der Ordnung, die in Betracht gezogen werden müssen: Reim, Alliteration und Assonanz, Überfluß von Alliteration oder Asso-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0286
gefördert durch die
DFG

nanz, die musikalische Qualität der Selbstlaute und der Überfluß an Konsonanten. Die Anzahl der Laute im ganzen Gedicht entspricht der Verwickeltheit. Hier schaltet Birkhoff eine kurze Darstellung der Entwicklung der „quantitativen Theorie der Ästhetik" von Plato bis auf die Gegenwart ein. Im letzten Kapitel werden Anweisungen gegeben, wie die Theorie auf die Malerei und Baukunst anzuwenden wäre. Zum Schluß gibt Birkhoff seiner Auffassung der Kunst in einem Paragraphen kurzen Ausdruck. Das Kunsterlebnis beruhe auf einem „assoziativen Netz". Durch Erlebnisse wird das Netz sich erweitern und neue Formen annehmen. Der Kunst steht also eine unbeschränkte Entwicklung bevor. Neue Formen des Ästhetischen werden sich entwickeln. Die Möglichkeit des Hervorbringens von Neuem kann man nicht voraussehen.

Durch das ganze Werk hindurch ist Birkoff besorgt, den Eindruck zu vermeiden, als ob er glaube, ein Kriterium für das ganze Gebiet der Kunst geben zu können. Er erhebt Anspruch nur darauf, die Form in der Kunst nach einer wissenschaftlichen Methode untersucht zu haben. Inhalt und Zweck des Gegenstandes, zufällige Beziehungen und Bedeutungen sind, nach seinen Worten, nicht mathematisch festzustellen. Es fragt sich indessen, ob das Gebiet der Ästhetik so zu zerstückeln ist, ob eine Theorie allein von der „Aesthetic Measure" Bedeutung hat. Die Ordnung in der Kunst kann nur so lange als schön angesehen werden, als sie ihrem Gegenstand angemessen ist. Nehmen wir z. B. Miltons „Paradise Lost". Nach der Formel von Birkhoff wäre der Form dieses Gedichtes ein höherer musikalischer Wert beizulegen, wenn es gereimt wäre. Niemand würde aber daran zweifeln, daß der Reim, der zur Erhabenheit des Gedichtes nicht paßt, als unangenehm empfunden „würde" oder nur worden „wäre", falls die Behauptung auch für die Gegenwart Geltung hat. Das Element der Harmonie zwischen der Form des Kunstgegenstandes und seinem Zweck oder seinem Inhalt, das wegen der Unmöglichkeit einer mathematischen Behandlung nicht berücksichtigt worden ist, macht m. E. in der Regel die Ergebnisse der Formel zunichte. Ich muß überdies feststellen, daß die Ergebnisse der Untersuchungen im Gebiet der geometrischen Formen (Vielecke, Ornamente, Vasen) überzeugender sind als die in den verwickelteren Gebieten der Musik und der Poesie.

Baldwin Park, Kalifornien. Roger Heacock.

Emil Utitz: Mensch und Kultur. Verlag Ferd. Enke, Stuttgart 1933.

Unter Kultur versteht der Verfasser die Gesamtheit der auf Wertverwirklichung gerichteten Betätigungen des Menschen. Dabei ergibt sich ein Doppelsinn: einmal ist Kultur die Gesamtheit dessen, was die Menschheit in ihrem Wertstreben geleistet hat, andererseits wird systematisch dies Wertstreben selbst gewertet, wobei auch die Irrungen als historisch notwendig zu rechtfertigen sind. Insbesondere wird die Frage aufgeworfen, ob Kultur Dienst am Menschen oder der Mensch Diener der Kultur sei. Das Leitmotiv des ganzen Buches ist die Korrelation von Mensch, Kultur, Geschichte und Tragik. Der Zusammenhang dieser Begriffe soll aufgedeckt werden. Die sehr knappe, zuweilen fast aphoristische Form der Darstellung läßt die Probleme mehr aufleuchten, als daß sie sie an konkreten Beispielen im Einzelnen durchführte. Der Verfasser ist sehr geschickt darin, seine Probleme in immer neue Beziehungen zu setzen und die Verflochtenheit der kulturellen Tatbestände zu erhellen. Daher wird das Buch besonders solche Leser ansprechen, die sich mehr als für feste Lösungen der Probleme für

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0287
gefördert durch die DFG

die Probleme der Lösungen interessieren. Unter diesem Gesichtspunkt gesehen, offenbart das kleine Werk viel Scharfsinn und Wendigkeit.

Berlin. Richard Müller-Freienfels.

Erich Jaensch und Edmund Schnieder: Der Berufs-Typus des Schauspielers im Zusammenhang mit den allgemeinen Kunst- und Kulturfragen der Gegenwart. Ein Beitrag zur Integrationstypologie. Joh. Ambr. Barth 1932. (Schriften zur Psychologie der Berufseignung und des Wirtschaftslebens, Heft 44).

Im Zusammenhang der interessanten Gesichtspunkte seiner Integrations-Typologie und seiner typologischen Kulturbetrachtung untersucht Jaensch zunächst den Berufstypus des Schauspielers. Er hebt dabei hervor, daß die Anforderungen des Schauspielerberufs besonders vom S-Typus erfüllt werden, während die vielfach auch diesem Beruf zudrängenden Theaterenthusiasten vom J_2-Typus dafür in hohem Grade ungeeignet sind. Das wird von Jaensch zunächst mehr theoretisch, unter Klarlegung seiner Typologie, ausgeführt, wobei eine Menge wichtiger Probleme der Kulturpsychologie zur Sprache kommen. Die strukturpsychologischen Untersuchungen des Theaterfachmanns Schnieder, die den zweiten Teil der Arbeit bilden, gehen mehr empirisch vor, indem sie eine ganze Anzahl von Charakterskizzen von Schauspielern vorlegen, die an sich schon ein wertvolles Material darstellen. Hier treten als Typen hervor: Der idealistische, der synästhetische, der hysterische Schauspieler und der Komiker, deren mannigfache Beziehungen zur Integrationspsychologie ins Licht gerückt werden. Das Buch ist eigenartig in der Fragestellung und reich auch an praktischen Perspektiven.

Berlin. Richard Müller-Freienfels.

Ants Oras: The Critical Ideas of T. S. Eliot. Tartu 1932. Krüger Ltd.

Neben die Verehrer Eliotscher ästhetischer Literarkritik tritt mit dieser Arbeit ein neuer Anwalt „klassizistischer" Prägung auf gegen die „romantische" Schule, die, von Rousseau ausgehend, durch ihre Ich-Überwertung seither alle kritischen Normen zerschlug, um den „Exzentritäten" freies Spiel zu lassen. Der Verfasser erweitert und berichtigt gegenüber René Taupin den Einflußkreis modernen kritischen Schrifttums, das Eliots Denken vom französischen und amerikanischen Ausland her mitbestimmte. Die äußerst klare Darstellung bedeutet in diesem Sinne weniger eine Kritik als eine Zusammenfassung des kritischen Materials mit dem Zweck, Kritizismus und Weltanschauung T. S. Eliots in ihrer „organischen" Einheit zu beleuchten und durch Vergleich mit übereinstimmenden Gedankengängen anderer Literarkritiker (nicht auch Ästhetiker) zu rechtfertigen.

Die Gesichtspunkte, unter die Oras das System Eliots zuerst deskriptiv, dann logisch verknüpfend ordnet, sind rein ästhetisch-kritizistischer Natur und geben die „Poetik" Eliots in sehr anschaulicher Weise wieder, ohne daß man den Eindruck gewinnt, Eliot sei durch ein System der „Ko-ordination, Konzentration und Kontrolle des Energieverbrauchs" mit dem bewußten Ziel auf das Überpersönliche (impersonal) allzu einfach umschrieben. Wenn der Verfasser das System selbst etwas lockern möchte (p. 64/65) dadurch, daß er Ausnahmen für die Regel zeigt, so greift er damit seiner einzigen psychologischen (p. 73) Erklärung vor, wo er offenbar fehlgreift mit dem Versuch, Eliot zum Träger psychoanalytischer Gedankengänge zu

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0288
gefördert durch die DFG

machen. Er tritt mit der Darstellung der Religiosität Eliots und dessen Schauder vor dem Temperament D. H. Lawrences selbst den Gegenbeweis an.

Die besondere Art der Religiosität Eliots in ihrer Beziehung zu seiner ästhetisch-kritischen Haltung ist überzeugend gezeichnet. Schade ist es, daß Oras eine auch darin aufschlußreiche Schrift G. Santayanas: „Three Philosophical Poets" nicht in Originalfassung benützt — sein Verdienst, die Beziehungen Eliots zu diesem Amerikaner festgestellt zu haben, bleibt davon unberührt — und so die Gelegenheit versäumt hat, die Gleichartigkeit der Vorstellung vom „idealen Dichter" bis auf die wirkliche Person, von der Stufe Goethe über Lucretius zu Dante, festzustellen. Es wäre daraus auch noch klarer geworden, worin sich die beiden Kritiker als religiöse Menschen unterscheiden: Santayana als Träger einer sittlichen Weltanschauung und zugleich einer rationalen Skepsis an ihrer unmittelbaren Gegebenheit, gegenüber Eliot als dem eigentlich religiösen Menschen, den gerade diese Skepsis an die Religion kettet.

Die Bedeutung T. S. Eliots als eines Wortführers des „klassizistischen" Ideals des Dichters — des Dichters, dem die „menschliche Persönlichkeit" seines Ich nichts, die unmittelbar überzeugende Notwendigkeit des Kunstwerks alles ist — erscheint zwingend aufgezeigt und findet ihre folgerichtige Ergänzung in dem Bild des Kritikers, der, bescheidener noch als der Dichter, weil er „von sich selber Verschiedenes zu beurteilen" hat, doch ebenso die ganze, in der Tradition verkörperte Weite des Allgemein-Menschlichen in sich verbinden muß mit der Strenge einer besonderen Aufgabe, eine Kultur „zweitrangiger" Dichter erzieherisch zu beeinflussen.

Freudenstadt. Max Ertle.

J. Huizinga: Wege der Kulturgeschichte. Studien. Mit zwei Porträts. Deutsch von Werner Kaegi. München 1930, Drei Masken Verlag. 406 S.

Die „Wege der Kulturgeschichte", die Huizinga in dreizehn gedankenreichen und stoffhaltigen Studien, Aufsätzen und Vorträgen — die nur zum Teil hier ihren ersten deutschen Abdruck erleben — durchwandert, gewähren überall Durchblicke auf die Kunst als Kulturgebiet. Nicht auf ihr Einzeldasein kommt es dabei an, sondern auf ihr Eingebettetsein ins Kulturganze. Gleich der erste Aufsatz „Aufgaben der Kulturgeschichte" (von 1929) wirft Licht darauf. Die Geschichte der Kunst gehört zu den „natürlichen Gauen" der Kulturgeschichte (S. 19), wie Religion und Kirchengeschichte, Geschichte der Literatur, der Philosophie, der Wissenschaft, der Technik. Aber eine tiefgründige Durchforschung ihres Bereichs führt noch nicht zur Kulturgeschichte. Kulturgeschichtliche Betrachtung erheischt ein „Herausheben von Lebensformen, Schaffensformen und Denkformen" (20); damit ist sie in hohem Maße das Ergebnis „des freien Forscher- und Denkergeistes", der diese Formen erst gestaltet. Als Werkzeug zur Gewinnung seines Gegenstandes dient ihm die richtige Fragestellung. An ihr läßt es die historische Wissenschaft unserer Tage nach Huizingas Überzeugung allzuoft fehlen. Und an einem weiteren Übel krankt sie schwer: der Entwicklungsbegriff, gemeint als Antrieb für historische Forschung, ist ihr zur Fessel geworden, auch in seiner modernen biologischen Gestalt als Evolutionsgedanke (24). Er wird sinnleer, weit über die Grenzen seiner Geltung hinaus, und gedankenlos zur Anwendung gebracht. H. kennt nur ein historisches Gebiet, in dem „Evolution" und Mutation uneingeschränkt herrschen: das der Kleidertracht. „Hier macht sich tatsächlich eine Art biologischer Gesetzmäßigkeit geltend, welche die Entwicklung der Formen bestimmt, unabhängig von Talent, Wunsch oder Interesse des Einzelnen oder der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0289
gefördert durch die DFG

Gemeinschaft“ (26/27). Auch die Geschichte einer Institution, einer Wirtschaftsform, eines Staatsorgans läßt sich noch als Entwicklung fassen, aber ein solcher Versuch versagt „in Philosophie-, Religions-, Literatur- und Kunstgeschichte“. Ebenso bleibt der Begriff „Organismus“, angewendet auf eine „historische Einheit im Zeitablauf“, immer dichterisches Bild; die historische Erscheinung ist ja nicht herauslösbar aus ihrem Gesamtzusammenhang: „Geschlossene historische Organismen gibt es nicht“ (29). Unscharfe Fragestellung und verschwommener Entwicklungsbegriff sind nicht die einzigen Gefahren, die eine Kulturgeschichte als Fachwissenschaft bedrohen und von ihren eigentlichen Aufgaben abziehen: eine „ästhetische Gefühlstheorie“, eine „historische Belletristik“ (46) machen ihr den Rang streitig. Zwar gilt: „eine Geschichte, die ohne lebendigen Kontakt mit der nationalen Kultur arbeitet, die nicht das eifrige Interesse des gebildeten Publikums besitzt, ist nicht auf dem rechten Weg, es wäre denn, daß der Fehler in einer Entartung des Kulturlebens selbst läge“ (34). Aber daraus folgt nicht, daß historische Arbeit bei einer volkstümlichen Vorstellung enden müsse. Die einzige Wissensform, in der moderne Kultur sich der Vergangenheit bemächtigt, „die Form für das Verständnis der Vergangenheit, die zu unserer Kultur paßt“ (36), „die intellektuelle Wissensform unsrer Bildungsepoche“ (59), kann nach H.'s Überzeugung nur die der „kritischen Wissenschaft“ sein. Diesem Urteil unterliegt auch die Geschichte. „Eine unsrer Kultur adäquate Geschichte kann nur wissenschaftliche Geschichte sein“ (86), wenn auch das Streben dahin gehen muß, diese historische Wissenschaft nicht auf einen „esoterischen Bund von Gelehrten“ zu beschränken, sondern zum „Besitz aller Gebildeten“ (25) zu erheben. Dies Ziel kann heute nicht mehr erreicht werden durch den Mythus, die mythische Vorstellung. Nun tritt mit der kritisch-wissenschaftlichen Wissensform eine andere Erkenntnisform der Kultur in Wettbewerb: die Literatur (37). Nichts bindet sie an strenge Forderungen, wie sie die Wissenschaft durchwalten; sie ist von größerer geistiger Geschmeidigkeit, im Besitz feinerer Werkzeuge als diese und frei in der Anordnung des Stoffes. Braucht sie doch nach „Echtheit“ nicht zu fragen. Ihr gelingt daher mit Leichtigkeit die Gewinnung des gebildeten Lesepublikums von heute, dem als hervorstechende Züge eignen: „Abneigung gegen alles, was an die Schule erinnert, ein starkes Bedürfnis nach Emotion, Farbe und Gefühl in der geistigen Nahrung, eine Vorliebe für das Persönliche, Subjektive und Parteiische. Und schließlich eine gewisse philosophische Unbestimmtheit“ (40). Dem genügen als Eigenschaften des Buches: „keine gelehrten Anmerkungen, viel Farbe, ein deutlich ausgesprochener Standpunkt, scharfe Reizung der Phantasie“ (41). So entsteht die Gattung der „literarischen Historie“ oder der „historischen Belletristik“, die Historie sein will und doch um eine Welt von ihr getrennt ist. „Solange Historie ‚Sinndeutung des Sinnvollen‘ bleibt, gilt das Kriterium, daß nichts Historie heißen darf, was nicht aus dem Bedürfnis nach einem unbedingt echten Bild einer bestimmten Vergangenheit entspringt“ (41). Diese unechte Historie tritt in zwei Arten auf, 1. als „erbaulich-historische Gattung“, bei der das Wahrheitsbedürfnis vorhanden, „jedoch mehr ästhetisch-religiös als wissenschaftlich gerichtet ist“. Behauptet doch H., daß die sozialen Antriebe, die in Zeiten lebenskräftiger Religiosität zu sozialen Gruppenbildungen führen, heute im Gebiet der Kunst und Literatur und in der Ästhetik ihren Niederschlag finden. „Gefühlvolles Verstehen“ der Kunst aller Jahrhunderte wird zum Ziel des Strebens, und „für Künstler, die pfeifend ihre höchsten Werke schufen, ersinnt man tragische Seelenkonflikte“ (42). Die zweite Gattung, die dem stets antistoischen Volksgeschmack huldigt, ist die der vies romancées; auch sie wird von H. verworfen, weil sie nicht besteht vor seinem strengen Richtmaß: „Einzig

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0290
gefördert durch die DFG

das völlig ehrliche Bedürfnis, die Vergangenheit so gut als möglich zu verstehen, ohne Beimischung eigenen Geistes, macht das Werk zur Historie. Die Eingebung, die uns das Urteil fällen läßt, darf einzig getragen sein durch die unbedingte Überzeugung: so muß es gewesen sein" (45). Als Spiegel hält der Verfasser unserer Zeit das Wort Goethes zu Eckermann vor: „Alle im Rückschreiten und in der Auflösung begriffenen Epochen sind subjektiv, dagegen aber haben alle vorschreitenden Epochen eine objektive Richtung" (45). — Über alle Gefahren, die falsche Fragestellung, unberechtigter Gebrauch des Entwicklungsbegriffs, Gegnerschaft der historischen Belletristik heraufbeschwören, kann die Kulturgeschichte nur dann triumphieren, wenn sie ihrer eigentlichen Aufgabe gerecht wird. Sie liegt im „morphologischen Verstehen und Beschreiben der Kulturen in ihrem besonderen und tatsächlichen Verlauf" (47). Dieser Standpunkt hat sich mit vier anderen Möglichkeiten vor allem auseinanderzusetzen: 1. Soll Nacherleben und Nachfühlen in der „historischen Geistestätigkeit" überwiegen oder die Konstruktion, das Zusammenfassen, also eine rationale Funktion? 2. Wie ist Stellung zu nehmen zwischen Psychologie und Morphologie? 3. Wie kann die Morphologie der Mythologie entgehen? 4. Ist einer besonderen oder einer allgemeinen Formenlehre der Vorzug zu geben? In der Beantwortung dieser Fragen liegt das Schwergewicht der Studie „Aufgaben der Kulturgeschichte". Es ist eine Art Selbstbekenntnis Huizingas über sein eigenes „Verfahren" oder, wenn man will, seine eigene Anlage und Sehweise, der wir so glänzende Werke verdanken wie den „Herbst des Mittelalters", die vollendete Wiederbelebung einer kulturhistorischen Epoche, und den Erasmus, die Verleiblichung des großen Humanisten, dem die Nachwelt „als Menschen" übel will, und für den doch die Erasmusse unsrer Tage uns die Augen öffnen sollten. — Zu 1. Als wichtigsten Bestandteil des historischen Verstehens bezeichnet H. das „Erleben des Historischen", eine Ahnung, die kaum Form gewinnt, „ein plötzliches Durchstoßen des Geistes" (51). Man wird sich seiner bewußt „als eines Begreifens, das nahe verwandt ist mit dem Begreifen von Musik, oder besser der Welt durch Musik" (50). „Es ist eine Auferstehung, die sich in der Traumsphäre vollzieht, ein Sehen von ungreifbaren Figuren, ein Hören von halb verstandenen Worten" (51). Das Ganze des historischen Verstehens ist mit dieser Ahnung — ihre Wiedergabe durch das Wort „Nacherleben" findet H. nicht ganz glücklich — noch nicht erfaßt. „Historisch begreifen und historisch darlegen ist noch etwas mehr als das bloße Erfahren und Wecken dieser Suggestion" (51). Der echte Historiker will nicht Stimmungen erregen, sondern Zusammenhänge verstehen lassen, und kommt ans Ziel durch „das sinnvolle Anordnen von Tatsächlichkeiten" (52). Die Frage nach dem Warum, nach der Ursache, ist von untergeordneter Bedeutung, ebenso wie die Anschaulichkeit. — 2. Den Vorgang des historischen Verstehens, der „sich darstellt als das Erkennen eines Sinnes in der Anschauung von Formen, in denen sich die Vergangenheit vor unserm Geist zusammenfügt (52), bezeichnet H. als Morphologie der Vergangenheit. Sie ist „der Wunsch, eine Form zu erfassen" (53), und hat sich auseinanderzusetzen mit der Psychologie, die oft genug den Anspruch erhoben hat, das einzig mögliche Verfahren zur Gewinnung eines Geschichtsbildes zu sein, als individuelle oder als soziale Psychologie (Lamprecht). Historie ist Formenlehre, nicht Seelenkunde; ihr Charakter als Sinndeutung schließt die Formgebung schon ein (55). Nur wenn man eine Persönlichkeit als historische Form nimmt, so läßt sich Psychologie dem historischen Verstehen von Formen als Unterabteilung einfügen. Daß das Wesen der Historie in Formgebung besteht — einen Teil davon hat ihr das Leben, vor allem das staatliche, bereits vorweggenommen! — diese Einsicht war in der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0291
gefördert durch die
DFG

Kulturgeschichte immer wach. „Die großen Kulturhistoriker sind stets, ohne irgend ein bewußtes Programm darüber, historische Morphologen gewesen: Sucher nach den Formen des Lebens, Denkens, der Gesittung, des Wissens, der Kunst. Je bestimmter sie diese Formen umgrenzt haben, um so besser ist ihnen ihre Arbeit geglückt“ (56). — 3. Die Morphologie, die historische Formgebung, erliegt unschwer der Gefahr einer Entartung in Mythologie, in Mythendichtung. Dies war nach Huizinga Spenglers Schicksal. Bis zu einem gewissen Grade sind allerdings „Mythologeme“ wie Kapitalismus, Humanismus, Revolution unvermeidlich; aber wer die Selbständigkeit des Geistes anerkennt, muß sich „vor der bequemen Bildersprache hüten, die den Geist in die Maskerade steckt“ (59). — 4. Die Gefahr der Hypostasierung und des Anthropomorphismus ist um so größer, je umfassender die Zusammenhänge sind, die man ergründen will, anders ausgedrückt: je allgemeiner die Formenlehre (61). H. spricht geradezu von einer „Inflation“ unserer allgemeinen historischen Ausdrücke wie Renaissance, Gotik, Mittelalter, Barock, und bemängelt ihre Dehnbarkeit. Das erste ist eine spezielle Morphologie; zu einer allgemeinen fehlt es vielfach an Vorarbeit. In das Gebiet dieser besonderen Formenlehre fällt der Zusammenhang, die gegenseitige Berührung aller in sich selbständigen Geisteswissenschaften, die der Begriff Historie im weitesten Sinne umspannt: Verfassungs- und Rechtsgeschichte, Wirtschafts-, Religionsgeschichte, Ethnologie, Soziologie, Kunstgeschichte, Literatur und Sprachwissenschaft. „Die Kunst- und die Literaturgeschichte, die sich lange Zeit allzu sehr durch die äußerlich-genetische Bestimmung von Abhängigkeiten in Beschlag nehmen ließ, suchen ihren Weg zum Verstehen und Feststellen klar umrissener Formen“ (62). Jede dieser einzelnen Wissenschaften, auch die von der Kunst, kann nach H. eine „Philologie“ heißen, im Unterschied von der Historie, und hat so die jeweiligen Kulturformen als solche zu ergründen, „isoliert vom Geschehen“ (63); als Literaturgeschichte etwa das Dichtwerk in seinem Einzelwert und den allgemeinen Begriff Literatur. Gerade die Form im Strom des Geschehens dagegen ist es, die die Kulturgeschichte interessiert. — Der Kulturhistoriker hat sich schließlich auseinanderzusetzen mit den Versuchen, die Geschichte zu periodisieren. Es ist ein „kosmisches Bedürfnis“, das immer und immer wieder dazu treibt, verschiedene Zeitalter im Weltverlauf zu unterscheiden (66). Exaktheit darf man hierfür nicht fordern. So wenig man gangbare Benennungen von Zeitaltern entbehren kann, ihre unbedingte Gültigkeit einsichtig zu machen, gelingt nicht.

Auch in dem zweiten Aufsatz, „Über eine Definition des Begriffs Geschichte“ (von 1929), wird die Kunst als Teil der Kultur, dessen Geschichte die Wissenschaft angeht, mitberührt. Nach Prüfung der mehrfachen Bedeutung des Worts und der verschiedenen Sinngebungen des Begriffs „Geschichte“ gelangt H. zu der „bündigen Definition“: „Geschichte ist die geistige Form, in der sich eine Kultur über ihre Vergangenheit Rechenschaft gibt“ (86). Sie ist „ein ausgesprochen zielbestimmtes Erkennen“. Auch Kultur selbst „hat Sinn einzig als ein Gerichtetsein auf ein Ziel, es ist ein teleologischer Begriff“ (85). Durch seine Bestimmung der Geschichte als „geistiger Form“ glaubt H. der Frage zu entgehen, „inwiefern die Geschichte mit der Kunst in Gemeinschaft steht“ (86).

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen nimmt die dritte Abhandlung (1920 verfaßt, 1926 holländisch, 1928 deutsch veröffentlicht) mit dem „Problem der Renaissance“ eine Einzelfrage in Angriff, in deren Begriffsfeld H. ganz zuhause ist. Er zeigt, wie die Frage, was Renaissance gewesen sei, unlöslich verschmolzen ist mit „der Wachstumsgeschichte des Ausdrucks“ Renaissance (91); wie jene Zeit im Bewußtsein einer Wiedergeburt der geistigen Bildung lebte und sich im

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0292
gefördert durch die DFG

Besitz der Normen von Weisheit und Kunst, von Wissen und Schönheit wähnte. Jenes Wiedergeburtsgefühl galt vorwiegend der literarischen Bildung, dem Studium und der Poesie; in Italien aber früh auch schon den bildenden Künsten; es trägt ethischen und ästhetischen Gehalt. Weil sie Reinheit und Ursprünglichkeit des Wissens und die Maßstäbe für Tugend und Schönheit ihr eigen nannte, deshalb schwärmt man für die Antike; nicht ist die Liebe für das klassische Altertum das Primäre. H.'s Übersicht über das „Wachsen der Renaissanceidee" und ihre Erforschung ist ungemein reichhaltig. Der Erste, der „Renaissance" in zeitlicher Begrenzung sieht und als kunsthistorischen Begriff braucht, ist Giorgio Vasari (1511 bis 1574). Er will die Geschichte der Kunst in ihrem Aufstieg und Verfall zeichnen, um ihre Wiedergeburt begreiflich zu machen. Gipfel der vergangenen Kunst ist ihm die griechisch-römische Antike, weil ihr die Natur Führerin und Vorbild war. Rückkehr zu den Alten bedeutet daher Rückkehr zur Natur. Diesen Begriff der Renaissance nimmt erst das 18. Jahrhundert wieder auf, aber rein formal; denn das lebendige Gefühl der Renaissanceträger lebt nicht mehr. Voltaire hat Ansätze für ein Bild der Renaissance, Rousseau und die Romantik verdunkeln es wieder (99). Goethe faßt als Blütezeit der Kunst die letzte Periode der Renaissance mit der ersten des Barock zusammen und blickt mehr aufs einzelne Kunstwerk als auf den gesamten Zeitraum. Mittelalter und Renaissance als Gegensatz, also Renaissance als Kulturbegriff, tauchen zuerst bei Balzac auf, in der Novelle Le bal de Sceaux von 1829: „Elle raisonnait facilement sur la peinture italienne ou flamande, sur le moyen-âge ou la renaissance". Daß der Mensch sein Verhältnis zur Welt und die Kräfte seiner eigenen Persönlichkeit in der Renaissance entdeckt habe, hat Jules Michelet (1855) behauptet. Von ihm ist Jacob Burckhardt (1818—1897) angeregt zur Prägung seiner Formel: Renaissance als „Entdeckung der Welt und des Menschen", und zu ihrer Anwendung auf die einzelnen historischen Erscheinungen. Er zuerst sieht die Renaissance als eigengewachsenes Kulturideal, nicht auf dem Hintergrund von Aufklärung und Fortschritt. H. fällt über Burckhardts „Cultur der Renaissance in Italien" (1860) das Urteil: „Der Bau dieses unvergleichlichen Vorbildes kulturhistorischer Synthese ist so fest und harmonisch wie ein Renaissancewerk selbst" (105). Die Wiedererweckung des Altertums ist für Burckhardt ein unentbehrliches Element, jedoch nicht die Ursache und nicht das Wesen der Renaissance. Wer Huizingas „Herbst des Mittelalters" kennt, weiß, von welcher Stelle aus er Burckhardts Renaissancebild angreifen wird. „Er hatte den Gegensatz zwischen dem Leben des späteren Mittelalters in Italien und außerhalb allzu groß gesehen"; „Er kannte die große Mannigfaltigkeit und das üppige Leben der mittelalterlichen Kultur außerhalb Italiens zu wenig, deshalb hatte er die räumlichen Grenzen der aufkommenden Renaissance allzu scharf gezogen" (108). Anfechtbar ist auch Burckhardts zeitliche Begrenzung der Renaissance, die als ihren „Vorläufer" ansieht, was vor 1400 ist, damit die Geschichte verrenkend und die Linie der Renaissance über ihren Anfangspunkt hinaus ins Unbegrenzte verlängernd (109). In diesem letzten Vorgehen besonders fand er Gefolgschaft. „Die Wurzelzieher der Renaissance sind gewesen: Emile Gebhart, Henry Thode, Louis Courajod, Paul Sabatier". Es kommt dahin, daß das Mittelalter völlig ausgehöhlt und entseelt wird; daß alles, was in ihm eigenartig und zukunftskräftig ist, als Vorbote der Renaissance erscheint. Schließlich wird das Band zwischen Renaissance und Antike durchschnitten. In Deutschland hat Carl Neumann das Typische an der Renaissance als Byzantinismus gedeutet, und den Blick auf die griechisch-römische Antike nicht als Antrieb, sondern als Hemmschuh für die Entwicklung der Renaissance angesehen (115). — Eine Fülle von Fragen um den Begriff Renaissance blieb immer

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0293
gefördert durch die DFG

noch ungeklärt, ja unformuliert: der Gegensatz Mittelalter—Renaissance galt als feststehend, ehe man von mittelalterlicher Kultur und mittelalterlichem Geistesleben eine inhaltsvolle Vorstellung hatte; aber auch die Grenzscheide Renaissance—Neuzeit oder Renaissancekultur — moderne Kultur war noch nebelverhüllt; und die Parallele Renaissance—Reformation als geistesbefreiende Bewegungen, nur für Frankreich begrenzt gültig, war von innen her vom Zerfall bedroht. Ernst Troeltschs Auffassung der Reformation und des alten Protestantismus als einer Fortsetzung mittelalterlicher Kulturideale — anstelle eines Anbruchs der modernen Kultur — zerriß die Verknüpfung zwischen Renaissance und Reformation vollends (trotzdem sie später gemildert wurde durch das Zugeständnis, daß die Reformation in vieler Hinsicht doch den „neuen Boden" zubereitet habe). Es war damit von Troeltsch der Einsicht ein Weg gebahnt, daß die Renaissance nicht die gesamte Kultur des sechzehnten Jahrhunderts umfaßt, daß dieses Jahrhundert vielmehr von einer Unterströmung mittelalterlicher Kultur innerhalb der Reformation durchzogen wird. Damit scheint sich eine tiefe Kluft zwischen Renaissance und Reformation aufzutun; aber ein bei Huizinga auftauchender Gedanke soll sie überbrücken: bleibt die Reformation dem Mittelalter stärker zugekehrt, als man lange Zeit für wahr haben wollte, so ist auch der Geist der Renaissance selber „viel weniger modern, als man immer wieder anzunehmen geneigt ist" (120). Der Renaissancegeist ist normativ gestimmt, sucht „nach immer gültigen Maßstäben für Schönheit, Politik, Tugend und Wahrheit" (120), wie das Mittelalter; auch mit dem „heidnischen" Gepräge der Renaissancezeit, ihrer religiösen Gleichgültigkeit, die Burckhardt betonte, ist es nicht allzuweit her. Verspottung der Geistlichkeit kannte schon die Scholastik, und nicht alle Renaissancemenschen spotteten; ja die Spötter meinten es oft gar nicht so böse. Vor allem in der Renaissance k u n s t blieben Stoff und Inhalt vorwiegend christlich; heiliger Zweck und heiliger Gegenstand haben Meißel und Pinsel regiert; nicht Frommtuerei, sondern echte Frömmigkeit lenkte die Phantasie; es war eher ein Heidnischtun Mode. „Der Paganismus war die Maske, die man sich vorhielt, wenn man etwas vornehm sein wollte" (122). In der Literatur lag es nicht anders. Der „Untergrund christlicher Lebensüberzeugung" darf über den „heidnischen Kühnheiten", die dem Zeitgeist huldigten, nicht vergessen, er darf nicht weggedeutet werden. Ist so die Erkenntnis von Gemeinsamem in Renaissance und Reformation gerettet, so gilt es eine Erklärung dafür finden. Konrad Burdach erforscht die Möglichkeit einer Verwandtschaft beider durch Herkunft aus e i n e r Ideensphäre. Beide waren getragen von einer Heilserwartung, einem geistigen Erneuerungsgefühl. Der Ursprung dieser Ideenkette liegt im Wiedergeburtsbegriff des neuen Testaments, also letztlich „in Erneuerungsvorstellungen von Psalmen und Propheten" (124). Joachim von Floris (Ende des 12. Jahrhunderts) überträgt ihn auf die gegenwärtige Welt und erwartet und ersehnt ihre Veränderung. Die franziskanische Predigt und Dante nehmen die Erneuerungsvorstellung auf. Die Sehnsucht nach Wiedergeburt war also da, ehe sie in Kunst, Wissenschaft und Leben augenfällig wurde. „Als die Quelle zu fließen begann, war das Gefäß schon aufnahmebereit" (126). — Von dem Ergebnis seines Überblicks über die Erforschung der Renaissanceidee bleibt H. unbefriedigt: was die Kulturwendung Renaissance wirklich gewesen ist, wie sich die von ihr herbeigeführte Veränderung auswirkte — um dies beantworten zu können, dazu müßte der Gegensatz Mittelalter — Renaissance und das Verhältnis Renaissance — moderne Kultur bestimmt sein. Und diese Bestimmung ist bisher nicht gelungen. Aber eine Deutungsmöglichkeit muß noch geprüft werden. Zwar drang sie nicht in die kultur- und kunsthistorische Literatur ein, doch lebt sie in heutigen Künstlern. Huizinga beruft sich auf Viollet-le-Duc und William

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0294
gefördert durch die
DFG

Morris (129). Sie sehen das Wesen mittelalterlicher Kultur im „Bauen in Gemeinschaft"; das, was alle bewegt, findet seinen Ausdruck in der Formgestaltung. „Alle bildende Kunst war der Baukunst untergeordnet und war symbolisch und monumental" (129), und Kunst und Denken unterliegen in gleicher Weise der „geheimen Formkraft der geometrischen Verhältnisse". „In der romanischen und noch in der frühgotischen Kathedrale triumphiert der echt mittelalterliche Geist wie im Geisteswerk des Thomas von Aquino und in der Bilderwelt der Mystik". Diese Grundzüge gehen in der Renaissance verloren: die Gemeinschaft wird durch die individuell strebende Persönlichkeit gesprengt, und die symbolische und synthetische Kunst des Mittelalters wird verdrängt von einer „analytischen Kunst der Wirklichkeitswiedergabe". Die Vorherrschaft der Architektur ist damit gebrochen; im Fresko wird der Zusammenhang mit ihr gelockert, von der Tafelmalerei aufgegeben. Das Kunstwerk, das gemalte Bild ist nicht mehr Glied in einem geistigen Organismus; es wird Möbel und Handelsware. Weit davon entfernt, in das übliche Lob der Renaissance-Merkmale Individualismus und Naturalismus einzustimmen, sehen diese Künstler in ihnen „nur Krankheitserscheinungen in einem großen Entartungsprozeß" (130). H. spricht einer solchen Auffassung einen gewissen Wahrheitsgehalt nicht ab. Er liegt in ihrem positiven Teil, nämlich ihrer Bewertung des Mittelalters, und in ihrer Beschränkung auf bildende Kunst. Aber erschöpft ist der mittelalterliche Kulturinhalt in seiner Gesamtheit keineswegs durch die Charakterisierung als „kollektivistisch" und „synthetisch", und die romantische Vorstellung eines geheimnisvoll wirkenden Volksgeists haben die Kenner des Mittelalters für dieses längst aufgegeben. Für die Kennzeichnung der Renaissance andererseits ist Individualismus nur ein, nicht das Merkmal; auch das Mittelalter trägt zahlreiche individualistische Züge. Noch heute muß der Stand des Problems dahin zusammengefaßt werden: „der Begriff Renaissance steht nicht fest, weder nach zeitlichen Grenzen noch nach Art und Wesen der Erscheinungen, die ihn ausmachen" (132). Nicht ein Umschwung ging vor sich durch die Renaissance, sondern „jede Kulturform, jeder Gedanke wendet sich zu seiner eigenen Zeit" (133). — Für eine zukünftige Erforschung der Grenzen zwischen Renaissance und Mittelalter, zwischen Renaissance und moderner Kultur gibt H. Richtlinien. Kunst und Literatur im engeren Sinne schließt er dabei nachdrücklich aus. Er stellt fest, daß die Renaissance noch die symbolisch-sakramentale Denkweise des Mittelalters bewahrt, und daß auch der mittelalterliche Formalismus und Anthropomorphismus in ihr nur ganz leise abklingen; der Autoritätsglaube ist noch keineswegs ganz erschüttert, und Erde wie Mensch bleiben im Mittelpunkt der Welt stehen, das heißt an der alten anthropozentrischen und geozentrischen Auffassung hat sich wenig geändert. Auf der andern Seite ist die Renaissance weit entfernt von dem prinzipiellen Optimismus der Neuzeit, der im Fortschritts- und Evolutionsgedanken durchbricht; zwar ist im Menschen ein Bewußtsein seiner persönlichen Autonomie rege, doch längst nicht so stark wie in der neueren Zeit; soziales Verantwortungsgefühl fehlt fast völlig. In der Lockerung des mittelalterlichen Standes- und Dienstbegriffs trägt die Renaissance den Charakter eines Übergangs zwischen Mittelalter und Neuzeit. Auf einem Gebiet allerdings scheint der Bruch mit dem Mittelalter endgültig vollzogen: in bildender Kunst und Literatur. H. jedoch will nicht zugeben, daß ein Hauch der Moderne die Renaissance-Kunstwerke umweht; denn „einzig die Qualität und nicht die Grundlage der Kunst selbst" seien verändert (137/38), die mittelalterlichen Darstellungsformen in bildender Kunst und Dichtung nicht. Ritterliche Romantik, pastorale Einkleidung, Allegorie und mythologisches Gewand bestehen fort. Nicht „als reiner Gegensatz zur mittelalterlichen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0295
gefördert durch die DFG

Kultur kann die Renaissance gelten, ja nicht einmal als Grenzzone zwischen mittelalterlich und modern" (138). Einheit des Geistes herrscht nicht in ihr. H.'s besondere Wünsche an die zukünftige Renaissanceforschung gehen in einer Richtung, die Burckhardt mit seiner Darstellung von Ruhmsucht und Spott als hervorstechende Eigenschaften der Renaissance-Gesellschaft eingeschlagen hat: „So möchte man auch den Mut, die Eitelkeit, die Ehrlichkeit der Renaissance behandelt sehen, ihr Stilgefühl, ihren Hochmut, ihre Begeisterung, ihr kritisches Bewußtsein" (139). Vom Renaissanceforscher verlangt H., daß er nie vergesse: „die Renaissance ist einer der Triumphe des romanischen Geistes"; er muß die nordische Neigung zum Tragischen fernhalten und „das Wesen der Dinge genießen können in ihrer schönen Form".

Einen Einzelzug aus dem Gesamtproblem Renaissance greift der vierte Aufsatz „Renaissance und Realismus" (von 1929) heraus. H. gibt damit sogleich ein Musterbild für ein Verfahren, das in tieferem Eindringen den Geist der Renaissance erschließt. Es kommt ihm hier auf die Feststellung an, „ob der Realismus, der eine Form bedeutet, wirklich unverbrüchlich verbunden sei mit der Renaissance, die einen Geist bedeutet" (150). Realismus als Streben nach Naturtreue und Individualismus scheinen untrennbar miteinander verbunden; so hatte es Burckhardt angesehen. Huizinga aber will Realismus hier in einem modern ästhetischen Sinne brauchen. An den konkreten Kulturgebilden zeigt sich, daß Realismus durchaus nicht eine allgemeine Geisteshaltung bedeutet, die ganze Zeiträume beherrscht. Unberechenbar taucht er da und dort innerhalb eines Kulturgebiets, genauer noch: innerhalb irgend eines Teils eines Kulturgebietes auf; denn: „Realistische Formgebung in der Literatur und in der bildenden Kunst halten durchaus nicht gleichen Schritt, ebenso wenig in den bildenden Künsten unter sich" (142). „Ein realistisches Kunstwerk sagt uns nichts über den Geist, der es hervorbrachte." Realismus ist nicht Sache technischer Schulung, „denn er steht am Anfang aller Kunstgeschichte in den Höhlen des Paläolithikums" (142). In der Literatur verrät der Realismus neben der ästhetischen auch eine ethische oder besser eine pragmatische Seite: das Bedürfnis, Dinge und Menschen so zu sehen wie sie sind, ohne Idealisierung. So in der asketischen Literatur Indiens und des Christentums. Doch selbst bei ethischer Absicht bleibt die realistische Wirkung von ästhetischen Mitteln abhängig (144); sie zielt immer auf Naturtreue. Den Realismus als rein ästhetischen Faktor unterscheidet H. in illustrierenden (analytischen, deskriptiven), hauptsächlich im Bereich des Plastischen, und in emphatischen (evozierenden), der vorwiegend auf Darstellung durchs Wort angewiesen ist. Der illustrierende Realismus ist mehr nachahmend, der emphatische mehr suggestiv. „Im Grunde ist dieser emphatische Realismus ebenso alt wie die Sprache und die bildenden Künste selbst" (145). Er ist nicht gebunden an Zeit, Land, Kunstgebiet. Seine Ausdrucksformen sind weithin verwandt, die Wirkungen erstaunlich gleichartig, auch bei Verschiedenheit des Volkscharakters. Es ist die Gleichartigkeit der geistigen Absicht, die den Ausschlag gibt (145). Als Beispiele aus der Literatur zieht H. altisländische Saga und altarabische Überlieferung heran. Da der Vergleich nur die Naturtreue treffen soll, mag man H.s Behauptung einer engen Verwandtschaft gelten lassen und einen Augenblick über die tiefgreifenden Unterschiede in Sprachgebung, Stilisierung und Denkweise hinwegsehen, die selbst die Übersetzung nicht zu verdecken vermag. Für das Fehlen bildhafter Prosa im mittelalterlichen Westeuropa bis etwa 1200 macht H. die Sucht zur Nachahmung antiker Vorbilder verantwortlich (147). Bei Dante entfaltet der emphatische Realismus seine ganze Bildkraft. Von den bildenden Künsten erscheint H. die Skulptur als Anwendungsgebiet für den Begriff

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0296
gefördert durch die DFG

Realismus in seinem Sinne völlig ungeeignet (148); es hat auch wenig Zweck, Gradunterschiede der Wirklichkeitstreue an Plastiken zu machen. „Es scheint, als ob sich hier der höchste Realismus und die vollkommene Idealität gegenseitig aufhöben, so oft die Kunst einen Höhepunkt durchschreitet“ (148). Anders in der Malerei. Für Giottos Werk gilt die Bezeichnung „emphatischer Realismus“ durchaus. Es wird von Boccaccio bis Burckhardt als feststehende Tatsache angesehen, daß er damit den Grundstein zur Renaissance gelegt habe. H. greift diese These an mit der Begründung, daß in der realistischen Formgebung nicht ohne weiteres der Geist der Renaissance zu stecken braucht! Er beruft sich dafür auf die literarische Kunst Froissarts und Chastellains. Sie bietet eine Möglichkeit, außer ihrer Form ihren Geist zu beurteilen, was von der oft herangezogenen Kunst der Van Eyck eben nicht gilt. Chastellains Realismus entspringt nun aber aus seinem mittelalterlichen Geist! „In gewissem Sinn war dem mittelalterlichen Geist ein Bekenntnis zu realistischer Formgebung von der Scholastik als autoritative Grundregel mitgegeben worden“ (151). Überhaupt ist der „natürliche Abbildungstrieb“ in der menschlichen Art tief angelegt; und nicht nur für den ästhetischen Realismus, aber auch für ihn gilt des Aristoteles Wort: *ἡ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν*, Ars imitatur naturam quantum potest. So pries auch die Kunstkritik von Boccacio an als höchsten Vorzug des Kunstwerks die „geglückte Naturnachahmung“. Man stritt, wie Castiglione im Cortegiano, ob Bildhauerei oder Malkunst getreuerer Naturwiedergabe fähig sei, und man verlangte sogar von der Musik eine Nachahmung des Natürlichen. „Vom 14. bis tief ins 16. Jahrhundert hinein schätzt man diejenigen musikalischen Formen, die als eine Nachahmung natürlicher Klänge gemeint sind: das Getümmel einer Jagd, das Marktgeschrei, das Schlachtgewühl“ (153). — Bestreitet er auch die notwendige und unlösliche Verbundenheit von Renaissance und Realismus, so gesteht H. beiden immerhin „ein gewisses Zusammengehen“ zu (154). „Seit etwa 1400 wird der ästhetische Realismus Künstlern und Denkern als Problem und Aufgabe mehr und mehr bewußt“ (154), Drang und Fähigkeit zu realistischer Ausdrucksform steigern sich. Dies ist nicht zutreffend für die Literatur! „In der Literatur bleibt der Realismus viel stärker im Hintergrund. Er bezieht sich dort zu allen Zeiten viel mehr auf die Sache als auf die Form.“ Unterscheiden sich so die verschiedenen Künste nach der Intensität des Realisierungsstrebens, und nach dem Zeitpunkt, in dem es seinen höchsten Stärkegrad erreicht, so ist auch allgemein zu sagen: Renaissance und Realismus gelangen nicht gleichzeitig zu ihrem Höhepunkt. Das „Streben nach unmittelbarer Wiedergabe der natürlichen Dinge in ihrer individuellen Gestalt kulminiert früher als die Geistesbewegung, die wir Renaissance nennen“ (155). „Das 15. Jahrhundert ist das realistische, das 16. ist es nicht mehr.“ Als Hauptzeugen ruft H. Heinrich Wölfflin an. So bekennt H. sich zu einer Auffassung des Realismus als „Vorbereitung für die Renaissance“, als „Durchgangsstadium“, nicht aber als Ziel. Dürer ist zwar in seinen Skizzen und Übungsstücken vollendeter Naturalist, aber in seinem eigensten, bewußten Kunststreben, der Erfassung des unmittelbaren Sinngehalts, ist er es nicht. Realist blieb er in einem vertieften Sinne. Sein Entwicklungsgang ist typisch für seine Zeit und verrät seine Verbundenheit mit ihr. „In der Überwindung des naiven Naturalismus liegt das Wesen der Renaissance“ (157). Behauptet hat sich der Realismus bloß im Beiwerk und nicht in der großen Kunst der Renaissance, die an einen Lebensstil gebunden ist und durch ihn zur Überwindung des Realismus getrieben wird. Nach der Renaissance, als eine Lösung der Kunst vom Kult erfolgt ist, wölbt der Realismus einen neuen Gipfel empor in der holländischen Kunst. — Realismus im Bild ist greifbarer als Realismus im Wort. Ist doch die Sprache auch als Kunstmittel immer zugleich Sinnträger,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0297
gefördert durch die DFG

Ausdruck für eine Idee. Daher denn „die Linie des Realismus in der Literatur immer viel schwerer zu verfolgen ist als in der bildenden Kunst“ (159). Illustrierender Realismus ist dort selten, emphatischer nicht allzu häufig. „Ein konsequenter ästhetischer Realismus in der Sprache würde auf angewandten Nominalismus hinauslaufen“, der auch der Sprache als Dauerzustand unerträglich ist. Auch in der Literatur der Renaissance kommt es daher zur Überwindung des Realismus, zu seiner Aufhebung in Harmonie. „Was in der Malerei Rafael heißt, heißt in der Literatur Ariost“ (160). Rabelais dagegen, dessen Realismus heutige Beurteiler rühmen, ist Realist dem Stoffe nach, aber nicht in literarischer Absicht und in Formgebung. Den „Abgrund“, der Rabelais von Ariost trennt, sieht H. durch Michelangelo überspannt. Er schließt seine Abwägung der Bedeutung des Realismus für die Renaissance mit der Feststellung: „für die Renaissance ist er wohl einfach eine Wachstumskrise“; „Eine neue Symbolik, eine neue Ideographie, Typik oder stilistische Gestaltung bezieht meistens ihre Kraft aus der Festigkeit, mit der sie in einem vorangegangenen Realismus wurzelt. Das gilt von der Renaissance, das gilt ebenso vom Barock, vom Klassizismus und von der Romantik“ (164). —

Über diesen ganzen Aufsatz sind Bemerkungen Huizingas zu der schwierigen, vielbesprochenen und doch noch ungelösten Frage des zeitlichen Nebeneinander, Miteinander und Nacheinander der verschiedenen Künste nach ihrer Entwicklungskurve innerhalb des Kulturganzen verstreut in einer Fülle und Tiefe, von der die vorliegende Besprechung kaum einen schwachen Eindruck zu vermitteln vermag. Sie kann auch den Reichtum der Töne nicht wiederklingen lassen, die in den übrigen sieben Studien angeschlagen werden; so sehr es lockte, an des Verfassers eigenen Denk- und Schaffensformen, und an der Abwandlung seiner Ausdrucksformen je nach dem erforschten Gegenstand die Bestätigung seiner Theorien zu finden, und sich tragen zu lassen von dem gewaltigen Strom seiner Sachkenntnis. Denn die Probleme, um die Huizingas Denken hier kreist, liegen zum Teil weit ab vom Arbeitsgebiet der „Zeitschrift für Ästhetik“, wie VII. „Aus der Vorgeschichte des niederländischen Nationalbewußtseins“, XI. „Der Einfluß Deutschlands auf die niederländische Kultur“, XII. „Amerikanischer Geist“. Zum andern Teil werden sie, auch wo sie den Bereich der Ästhetik und der Kunstwissenschaft berühren, ganz überwiegend mit dem Fachinteresse des Historikers im engeren Sinne behandelt, wie in dem fesselnden 6. Aufsatz: „B e r n a r d S h a w s H e i l i g e“, „ein paar Randzeichnungen eines Historikers zu dem Stück, das jedermann gesehen oder gelesen hat“ (172). Eine Meisterhand ist hier am Werk. Ein begnadeter Historiker spricht, dem man die Worte glaubt: „Ich mache mir keine Illusion, daß ich je das fünfzehnte Jahrhundert oder irgend eine andre Zeit der Vergangenheit auf der Bühne so sehen werde, wie ich sie im Geist schaue und wie es das belangloseste historische Dokument, sei es Bild oder Wort mir suggeriert“ (179). Die Geistes- und Bildkraft, mit der H. seine eigenen Gesichte dem Leser vor Augen zu führen vermag, liefert den Wahrheitsbeweis dafür. Dies hohe Vermögen kommt der Heiligen Johanna zugute. In der Geschichte Jeanne d'Arcs sieht H. ein Thema, das sich gegen literarische Bearbeitung, vor allem gegen Dramatisierung wehrt (181). Er führt den Nachweis an der Eigenart ihrer Persönlichkeit. „Sie kann in ihrer unableitbaren Einzigkeit nur verstanden werden mit dem Organ bewegter Bewunderung. Sie eignet sich nicht für die Aufhellung von Strömungen oder Gedanken ihrer Zeit. Ihre eigene Person tritt, sobald man ihre Geschichte berührt, völlig in den Mittelpunkt. Sie gehört zu jenen wenigen Figuren in der Geschichte, die nie etwas anderes als Protagonisten sein können, die immer Hauptsache, immer Ziel und nie Mittel sind“ (207). Darum mußte Shaw scheitern, dem es nicht auf ein Bild der Vergangenheit,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0298
gefördert durch die
DFG

sondern auf die Lehre ankam, die der „Fall“ Jeanne d'Arc gibt. „If it were only an historical curiosity I would not waste my readers' time and my own on it for five minutes“, so macht Shaw sich zum Echo der Zeitstimmen. Jedes Historikers Herz schlägt höher bei den Worten, mit denen H. ihn abfertigt. „Die gewöhnliche Verkennung des Wesens und des Werts unseres historischen Sinnes. Die Dinge der Vergangenheit, so wie wir sie wahrnehmen, sollen an sich nichts als Kuriositäten sein, es sei denn, daß man daraus eine pragmatische Anwendung auf unsre Fragen der Gegenwart ableiten kann? — Doch die Historie rächt sich an Shaw“ (174).

Wie Huizinga Menschen wieder zu erwecken versteht in ihrem leibhaften Sein und ihrer geistigen Schaffensfähigkeit, in ihrer Wechselwirkung zur Umwelt, das hat sein Erasmusbuch jedem Leser unvergeßlich eingeprägt. Auch die „Zwei Gedenkreden auf Hugo Grotius“, die unter Nummer X hier abgedruckt sind, 1. Hugo Grotius und seine Zeit, 2. Hugo Grotius in der Geschichte des menschlichen Geistes, geben eine Vorstellung davon. Daß Grotius über 20 000 Verse, halb lateinisch, halb niederländisch, hervorgebracht hat, wenige wissen es. H. stellt eine reizvolle Aufgabe, deren Lösung das Bild von Grotius' Persönlichkeit vervollständigen würde: „Hugos ästhetische Geistesart näher zu betrachten“ (301); er selber nimmt sie nicht in Angriff.

Den Abschluß bildet als Nummer XIII das geistvolle „Kleine Gespräch über die Themen der Romantik“ (von 1929), das mit dem nachdenklichen Worte schließt: „Gerade ihr Charakter eines kindlich vertieften Spieles macht die Romantik zur Literatur in einem echteren Sinn als den wichtig tuenden Realismus. Literarisches Schaffen darf sich selbst nie völlig ernst nehmen. Denn im Augenblick, da es glaubt, die Höhen der obersten Weisheit zu ersteigen und den Bereich des Spieles verläßt, da verpaßt es sein Heil“ (390).

Berlin. Gertrud Jung.

Kunstwissenschaftliche Forschungen. Zweiter Band. Schriftleitung: Otto Pächt. Frankfurter Verlagsanstalt AG., Berlin, 1933.

Der vorliegende zweite Band der „Kunstwissenschaftlichen Forschungen“ enthält sieben Abhandlungen verschiedener Verfasser, deren Gegenstandskreis von der ägyptischen Plastik bis zur klassizistischen Architektur Frankreichs reicht. Es liegt also kein gemeinsames stoffliches Interesse vor (wie etwa in der „Oberrheinischen Kunst“ oder in den Sammelbänden „Beiträge zur Deutschen Kunstgeschichte“) und es ist auch kein „Jahrbuch“ (Städel, Wallraf-Richartz), in dem — gruppiert um Sammlungsgegenstände — einzelne Fragen methodischer oder attributiver Art unter den verschiedensten Gesichtspunkten von den Mitarbeitern betrachtet werden.

Die Mitarbeiter dieses Sammelwerkes sind vielmehr ein wirkliches „Kollektiv“, d. h. ihre Beiträge zielen auf Zusammenwirken zur „wechselseitigen Erhellung“ des Kunstphänomens. Sie stellen eine Gemeinschaft dar, die sich um eine bestimmte Wissenschaftsidee gruppiert. Die Fruchtbarkeit einer solchen Idee kann daran ermessen werden, inwieweit sie Erscheinungen, die ihr untergeordnet werden, erhellt und in ihrem Lichte durchgliedert. Die Fruchtbarkeit einer Idee kann aber auch daran erkannt werden, inwieweit sie deren Vertreter in ihrer individuellen Bestimmtheit nicht einschränkt sondern steigert, nicht zu dürren Buchstabengläubigen mindert sondern zu Eroberern prägt, die ihrer Idee neue Provinzen unter veränderlicher Taktik hinzugewinnen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, gibt sich die Grundidee des Kreises — es ist die Strukturforschung — als ungemein fruchtbar zu erkennen. Es ist ein Schauspiel von höchstem geistigen Genusse, zu verfolgen, wie

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0299
gefördert durch die DFG

sich die einzelnen Verfasser thematisch und methodisch in die Hände arbeiten, um jenes Bild einer neuen Kunstwissenschaft erstehen zu lassen, deren Umrisse Hans Sedlmayr im 1. Band der K. F. unter dem Titel „Zu einer strengen Kunstwissenschaft" gezeichnet hat.

Diese „strenge" oder wie es auch heißt „zweite" Kunstwissenschaft geht nun nicht darauf aus, den bisherigen Wissenschaftsmethoden eine bisher unbekannte Methodik entgegenzusetzen, sondern eine versteckt bisher schon in Fragmenten vorhandene, da und dort bruchstücksweise angewandte, ins Bewußtsein zu heben, das Getrennte sinnvoll zusammenzuordnen und das sich so ergebende Bild eines Systemtorsos zu ergänzen und auszugestalten.

Die Fruchtbarkeit einer Idee kann sich also zum Dritten daran erweisen, ob sie im ganzen Bereich des Wirklichen Platz hat. Und auch unter diesem Gesichtspunkt muß man feststellen, daß die Idee der Strukturforschung als Keim seit Dilthey und Riegl weithin bereit lag und es nur jener Selbstbewußtwerdung einer Idee bedurfte, um sie einheitlich zu entwickeln.

Für die Darlegung dieser Methodik ist es nun besonders glücklich, daß der Band mit einer Arbeit eingeleitet wird, die sich zum Gegenstand eine Kunst gewählt hat, die weder durch psychologische Einfühlung noch durch bloße Eindrucksästhetik erfaßt werden kann — die ägyptische. Die Verfahrensweise einer Strukturanalyse wird wie in einer Programmusik von Guido Kaschnitz-Weinberg in dem Aufsatz „Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik" umfassend und bedeutend vorgeführt. Wir wollen versuchen, den methodischen Ablauf seiner Untersuchung herauszulösen, da er in Ergänzung mit demjenigen der anderen Beiträge den Charakter der Allgemeingültigkeit trägt.

Vorfrage einer Strukturanalyse: Welche Grundeinstellung des Betrachters gegenüber dem Gegenstande muß als die fruchtbarste gewählt werden? Im besonderen Fall der ägyptischen Plastik ergibt sich dabei: Die Befragung nach ästhetischen Werten ist für die Grundanalyse nebensächlich, da die ägyptischen Skulpturen zunächst nicht auf eine ästhetische Wirkung zielen. Die dem Kunstwerk gemäße Haltung muß als erstes ermittelt werden. Damit nimmt die Analyse eine Doppelbewegung auf, einmal in das Objekt hinein, andrerseits Bewegung im betrachtenden Subjekt selbst. Die Einstellungsprüfung rückt nicht nur das Kunstwerk in das richtige Licht, sondern bewegt auch die Stellung des Scheinwerfers. Erst von dieser vorästhetischen Plattform aus kann man untersuchen „das kausale Abhängigkeitsverhältnis dieses modernen ästhetischen Erlebens von dem Wesen des strukturellen Aufbaus" (S. 22).

Ist einem diese Voraussetzung einer Strukturanalyse, nämlich die Einstellungsprüfung, einmal klar geworden, dann wird mit einemmal das übliche kunsthistorische Verfahren von unbefriedigender Subjektivität. Das Objekt soll uns sagen, wie es betrachtet sein will (das Kunstwollen des Objekts ist zu ermitteln) und nicht soll das Objekt nach unserem Begriffsfragebogen ausgehorcht werden. Wie aber erteilt das Objekt uns seine Antwort? Indem wir das Objekt in den ihm gemäßen Lebensraum stellen, war der Lösungsvorschlag der Milieutheorie von Taine bis Dvořák. Dvořáks „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" vertiefte zwar den Begriff des Milieus vom Sozialen zum Weltanschaulichen, war aber doch stets der Gefahr ausgeliefert, den Gegenstand selbst in seine Geistesumwelt und Geistesvoraussetzungen aufzulösen. Nicht die Methode, sondern Dvořáks außerordentliches künstlerisches Gefühl hat ihn immer wieder vor dieser Gefahr bewahrt. Diese Lösung wird also von den Nachfolgern Alois Riegls abgelehnt. „In der Struktur des Kunstwerks spiegelt sich nur die allgemeine Sphäre dieser „geistigen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0300
gefördert durch die
DFG

Voraussetzungen“ (22). Indem diese „allgemeine Sphäre“ ermittelt wird, muß also zwangsläufig die formalästhetische Betrachtungsweise aufgegeben werden. Jede Erscheinung ist zusammengesetzt. Jede zusammengesetzte Erscheinung ist aber zugleich strukturell, d. h. sinnhaft gegliedert. Aufgabe des Forschers ist es, diese Sinnschichten durch einstellungsrichtige Befragung aufzudecken und damit das künstlerische Phänomen in seiner ganzen Lebens- und Bedeutungsfülle aufzuweisen. So lautet die erste Frage von Kaschnitz: „Warum nimmt der ägyptische Formtrieb überhaupt die Gestalt von Plastik an?“ Dabei gelangt er zur Feststellung, daß sich hier der Formungswillen mit dem Begriff der Masse gleichsetzt, womit die erste grundsätzliche Strukturcharakterisierung gegenüber dem europäischen Kunstschaffen gewonnen wird, von dem man „mit Sicherheit behaupten kann, daß Europa aus sich heraus niemals Plastik hervorgebracht hätte“ (wobei der Referent dieser Feststellung sich nicht ohne weiteres anschließen möchte). Die Analyse fragt nunmehr nach der Bedeutung der Sinnschicht „Identifizierung“. Gleichsetzung bedeutet Konfliktlosigkeit, der ägyptischen Plastik fehlt darum der Charakter der kämpfenden Auseinandersetzung mit der Materie, die jeder europäischen Skulptur wesenseigentümlich sein muß. Jede Strukturfeststellung zielt also auf eine organische Gesetzlichkeit und nicht auf einen ästhetischen Wert. — Zweite Frage: Warum ist die Massenformung auf organische Gegenstände bezogen? „Das Auftauchen gegenständlicher Motive in einer Kunst (ist) nur als Symptom des Übergangs zur körperlichen Bildung zu verstehen“ (11). Gegensatz: die ornamentale Dekorzeichnung. — Dritte Frage: Welche Grundkräfte werden durch die ägyptische Skulptur veranschaulicht? Die Frage beschränkt sich wiederum auf die einfachsten (und darum schwierigsten) Tatbestände. Sie stellt fest: Masse ist Schwerkraft, Aktion ist Fliehkraft. „Die aus diesem Konflikt resultierende immanente Spannung und Dynamik als Symbol der organischen Lebenskraft zu setzen, ist die Aufgabe des orientalischen Bildhauers“.

Erst nachdem diese Vorfragen gelöst sind, zu deren Beantwortung jede beliebige ägyptische Skulptur herangezogen werden kann, erst jetzt ist der Zeitpunkt gekommen, die Objekte in ihrer zeitlichen Entwicklung sich zu vergegenwärtigen, um zur Struktur ihrer Wesensentfaltung in der Zeit vorzudringen. Erst jetzt wird die Phänomenologie zur historischen Wissenschaft. Das Verhältnis zu Raum und Zeit, zur Individualität und zum Naturvorbild kann durch gewissenhafte Absonderung der einzelnen Sinnschichten gewonnen werden, wobei das Einzelne aber sofort seinen Sinn verlöre, wenn es nicht zugleich die Ganzheitsstruktur in seiner Schicht zu wahren vermöchte. In dieser Zone der Beobachtungen berühren sich die Ergebnisse von Kaschnitz bereits mit denen der Einfühlungsästhetik und Kulturmorphologie (Worringer und Spengler), sowie mit denjenigen der Formalkunstgeschichte (Curtius und Schäfer).

Worin bestehen denn nun die Vorzüge jenes verwickelten Verfahrens, das soviel weiter hinter die Erscheinung (oder besser in die Erscheinung) geht als die üblichen Verfahrensweisen der geschichtlichen Auslegung? „Man wird von zwei Auffassungen des Gebildes jene für die richtigere halten, die an dem objektiven Bestand des Gebildes Dinge verständlich, notwendig, sinnhaft macht, welche die andere Auffassung einfach hinnehmen mußte“ (Sedlmayer Bd. I, S. 16). Der Aufsatz von Kaschnitz dringt nun nicht nur hinter das bisher einfach Hingenommene, sondern er verwandelt vor allem einen Bezirk künstlerischen Bildens aus historischem „Material“ in ein Lebensgebilde, das eben jene Notwendigkeit und Sinnhaftigkeit besitzt, die einem organischen Gebilde eigentümlich ist.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0301
gefördert durch die
DFG

Statt eines Systems gegenseitiger Abhängigkeiten, in der das einzelne Werk immer nur als „Variante" gewertet wird, erscheint hier das „Konstante", d. h. das Strukturnotwendige herausgearbeitet. Eine Substanzrettung, die im Gebiet der Kunstgeschichte von aktuellster Bedeutung ist, soll sich nicht alles in Funktionen auflösen, wird an dieser Stelle vollzogen, ohne daß auf die Einheit im „Erlebnis" zurückgegriffen zu werden braucht. So erscheint der Aufsatz von Kaschnitz-Weinberg als Lehrbeispiel jener von Sedlmayr im ersten Band geforderten Strukturforschung. Freilich eine Voraussetzung muß dabei vom Forscher mitgebracht werden: er muß strukturempfindlich sein, das Phänomen der Tiefenschichtung muß ihm als denkend-empfindenden Subjekt vertraut sein, damit er es am Objekt vollziehen kann. Eine weitere Voraussetzung ist die der sprachlichen Feinfühligkeit, die es dem Forscher ermöglicht, die ermittelte Struktureigentümlichkeit dem gemäßen Sprachkörper einzuverleiben. Beide Voraussetzungen sind in der Arbeit von Kaschnitz aufs schönste erfüllt, während die Sprachsinnlichkeit in anderen Beiträgen nicht immer die Stärke der analytischen Durchdringungskraft erreicht. Strenge und Feinheit der Formulierung scheinen mir noch weiter entwicklungsfähig.

Als zweite Arbeit folgt eine Studie von Hans Sedlmayr „Das erste mittelalterliche Architektursystem", ein Kapitel aus einem Werk über „architektonische Systeme". Das Ausschnitthafte des Beitrags bedingt es, daß hier die Strukturanalyse nicht so umfassend wie bei Kaschnitz angesetzt wird, sondern erst in späteren Sinnschichten anhebt. Es handelt sich um die Definition des „übergreifenden Baldachins", der dem antiken Kastendeckelabschluß entgegengesetzt wird. Dabei mußte vorher geklärt werden, worin das Wesen übergreifender Form am Gebilde der Wand besteht. Aus dem Phänomen des Übergreifens (Form a und b wird statt der Reihung oder Alternierung von der Hauptform c übergriffen und zu einem neuen Einheitsgebilde d zusammengeschlossen) und aus dem Phänomen des Baldachinabschlusses ergibt sich das erste mittelalterliche System in Justinianischer Zeit und zugleich ein strenges Formkriterium für das Wort „Mittelalter". Denn nur in der Verbindung oder besser Einswerdung der beiden Erscheinungen, von denen der Baldachin dem Altertum bereits bekannt war, ergibt sich die neue Gestalt mit allen ihren morphologischen Wandlungsmöglichkeiten. Die Einführung des Baldachinsystems hängt zusammen mit einer neuen Auffassung der Wand, so daß die beiden Schöpfungen ineinander verzahnt erscheinen. Diese gegenseitige Abhängigkeit, die im Unterschied zur alten Kunst die Wölbung zur Primärform, die Wand zur sekundären Form umgestaltet, ist nun selbst wieder eine Strukturschicht. Vor allem aber ist methodisch dabei von Bedeutung, daß die Feststellung von dem Übergewicht der Wölbung nicht durch den ästhetischen Eindruck gewonnen wird — hier kann z. B. infolge Ornamentierung die Wand durchaus die führende Rolle spielen —, sondern nur durch die logische Veranschaulichung der strukturellen Gestalt. Denn „die Wände sind als Füllung zwischen die Baldachinträger eingezogen, nicht als Ummantelung des Baldachins den Baldachinsäulen hinterlegt." ... Darum, „die Wandabschnitte, die verbleiben, wenn man den Baldachin aus der Wand herauszieht, sind Fragmente, sinnlos" (34). Bei der Strukturanalyse spielt also das „Gedankenexperiment" eine klärende Rolle, das von Sedlmayer ausdrücklich in seinem methodischen Aufsatz gefordert wird. Durch das Experiment des Herausnehmens der Baldachine ergibt sich anschaulich, welches die primären, welches die sekundären Glieder in der Formgestalt sind. Dieses Experiment veranschaulicht auch weiterhin, daß die Baldachinträger, die Dienste, nicht wie dies allgemein angenommen wird, in erster Linie der Wand, sondern der Wölbung angehören. Was aber als das wichtigste erscheint: Wand und Wölbung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0302
gefördert durch die
DFG

dürfen überhaupt nicht getrennt behandelt werden, sondern sie gehören ihrem Gefüge nach als ineinander verklammert (eben durch die Baldachinträger) zusammen. So zeigt sich an diesem Beispiel, daß die Strukturanalyse trotz ihrer analytischen Schärfe in höherem Grade auf die Einheit der Gestalt abzielt, ja sie in ihrer Tiefe überhaupt erst verständlich macht, als die formalästhetische Deutung. Weiterhin ergibt sich, daß die Anwendung vorgeprägter Kategorien wie etwa diejenigen Frankls (additive, divisive Gliederung usw.) in den tieferen Schichten der Struktur ihren Anwendungssinn verlieren, weil sie der komplexen Lebendigkeit der Gestalt zuwiderlaufen.

Endlich: die Aufstellung eines Architektursystems — wie das des übergreifenden Baldachins — beeinflußt auch das Phänomen der „Stile". Denn es wird ein neues und grundlegendes Kennzeichen für einen Stil sein, in welcher Weise er sich mit einem vorgegebenen System auseinandersetzt. Stil verhält sich demnach zu System wie im Bereich des Biologischen die Rasse zu den vorgeprägten generellen Erscheinungsweisen menschlicher Typen (Langschädel, Kurzschädel usw.).

An dieser Stelle verlassen wir die auch weiterhin bedeutsamen Ausführungen von Sedlmayr, die uns ja nur dazu dienen sollen, die Eigentümlichkeiten der Strukturforschung zu verdeutlichen. Dieser Aufsatz ist also besonders dazu geeignet, die Unterschiede der formalästhetischen Analyse von der Strukturanalyse klarzustellen sowie aufzuzeigen, wie bei einer so streng logischen Zergliederung das Phänomen der Ganzheit — bei dessen Zerstörung auch der Wahrheitsgehalt der Erkenntnisse gemindert würde — immer und überall gewahrt bleibt.

Die dritte Arbeit von Karl M. Swoboda „Zur Analyse des Florentiner Baptisteriums" soll hier nur gestreift werden. Während die beiden vorigen Arbeiten sich mit umfassenden Erscheinungen beschäftigen, wird hier das Beispiel einer Strukturmonographie" vorgeführt. Dabei ist methodisch folgendes wichtig: um ein Gebilde richtig zu sehen und zu beschreiben, muß es erst einmal in seiner reinen, ursprünglichen Gestalt vor uns stehen. Architektonische Schöpfungen unterliegen aber in den meisten Fällen dem Gesetz ergänzender, ausschmückender und restaurierender Veränderung. Darum ist die Rückbildung zur Urgestalt, die exakte Rekonstruktion ein wichtiges methodisches Hilfsmittel für jede Strukturanalyse. Aus richtiger Strukturerfassung kann in der Rekonstruktion sogar auf Bestandteile geschlossen werden, für die überhaupt kein sichtbarer Anhalt mehr gegeben ist. So erzielt auch Swoboda den ursprünglichen Eindruck des Baptisteriums durch Abdeckung aller späteren Hinzufügungen auf der textbegleitenden Bildtafel. Die Arbeit selbst ist im wesentlichen eine eindringliche Beschreibung von großer „Gegenstandsnähe". Durch sachgemäße Einstellung bleibt die Erscheinung unversehrt. Der Kreis der Fragestellungen beschränkt sich auf die reine Sichtbarkeit und kann als Zeugnis für die gänzlich unliterarische Sachlichkeit der „strengen Kunstwissenschaft" gelten.

Von großer Bedeutung thematisch wie methodisch ist die vierte Arbeit von Otto Pächt, dem Herausgeber der K. F., über „Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts". Eine kurze Einleitung setzt sich mit dem Hauptproblem der neuzeitlichen Malerei, der „Reduktion des dreidimensionalen Raumes auf die zweidimensionale Fläche", auseinander. Im Unterschied zur üblichen Einstellung, die in der Tiefenraumeroberung den bedeutendsten Vorgang der nachmittelalterlichen Kunst sieht (z. B. Panofsky „Perspektive als symbolische Form"), fragt Pächt „ob im Problem der Flächengestaltung nicht das ästhetische Zentralproblem der neuzeitlichen Malerei beschlossen liege" (76). Zum mindesten aber gehört jede raumhaltige Form zugleich der Fläche an, worauf sie projiziert

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0303
gefördert durch die DFG

wird, woraus sich „die Beobachtung einer Doppelbedeutung aller projektiven Form“ ergibt. Ganz ähnlich wie bei Sedlmayers Analyse des mittelalterlichen Kirchenraums Wand und Decke als Einheit gesichert werden, zielt auch hier die Analyse auf die Wahrung der Gestaltganzheit des Phänomens ab. (An dieser Stelle wäre vielleicht ein Hinweis erwünscht gewesen, daß im Kreise Marées - Hildebrandt - Fiedler ähnliche Überlegungen angestellt worden sind.) Der projizierte Gegenstand besitzt also einen ornamentalen Flächenwert, der es ermöglicht, das Bildfeld als „Grund“ zu sehen „auf dem die gegenständlichen Formen als Muster erscheinen“. Hier scheint dem Verfasser entgangen zu sein, daß auch Frankl zu ähnlicher Formulierung von Grund und „Streumuster“ bereits gelangt ist. „Das Primat der Flächenordnung tritt vor allem dann zutage, wenn sie in Konflikt mit den Erfordernissen der Raumillusion kommt“ (82). Erst von dieser Einstellung her werden eine Reihe von Erscheinungen der südniederländischen Kunst sinnvoll (s. Sedlmayrs Definition der Fruchtbarkeit einer Methode), die bei einem angenommenen Primat der Raumtiefe unerklärlich bleiben müßten. Hat sich das Auge dahin umgestellt, die projektive Form zugleich als Flächenmuster abzulesen, dann erscheint tatsächlich das Kunstwerk gleichsam neugeboren in ungeahnter Beziehungsfülle. Diese zu veranschaulichen, ist der Inhalt der Pächtschen Darlegungen. Er kommt dabei zu der feinen Formulierung „die formenden Energien sind wie ein leiser Druck, der wohl das Erscheinungsbild vorsichtig umfärbt, das Sein der Dinge aber unberührt läßt“ (90).

So subtil und richtig die von Pächt gewonnenen Resultate erscheinen, so müssen doch an dieser Stelle zwei Einwände vorgetragen werden: wenn das Streumuster als Ornamentvorstellung gewissermaßen schon vor den Gegenstandseindrücken im Künstler vorhanden ist („verkehrte Projektion“ S. 81), dann werden auch die im Bild handelnden Menschen stillebenhaft-ornamental festgelegt, zu Formsilhouetten verwandelt und demgemäß betrachtet, wie es gewiß dem Gemälde der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gegenüber nicht einstellungsrichtig ist. Die im Beschauer sich zu Ende vollziehende Handlung, die unsichtbare und doch zu vollziehende Verbindung der verschiedenen Bewegungsströme, d. h. der ganze dynamische Charakter einer spätgotischen Komposition müßte demgegenüber verloren gehen. An dieser Stelle ist zum mindesten nicht die ganze Strukturfülle ausgeschöpft. Außerdem ein zweiter und sehr einfacher, aber darum nicht weniger gültiger Einwand: die Silhouettenempfindlichkeit unserer jetzt umerzogenen Augen zeigt unwillkürlich Formbrücken zwischen den einzelnen Gegenständen („enges Aneinanderpassen der Gegenstandskonturen“ 80) auf, die nicht mehr den Charakter des Notwendigen besitzen. Schlimmer noch: die Reize des Zufälligen und Absichtslosen, die Kennzeichen des nur Halbbewältigten oder noch gar nicht Erkannten werden durch eine Art ästhetischer Teleologie hinweggezaubert und auch damit wird eine Strukturverletzung, man könnte sagen durch Einstellungsüberschärfung erzeugt. An manchen Stellen dieses ersten Teiles (mehr noch in seinem Aufsatz über Pacher im 1. Band) streift Pächt diese Gefahrenzone.

Ausgezeichnet, wie nun an den gewonnenen Eigentümlichkeiten der südniederländischen Malerei der Vorrang des Raumes vor der Fläche bei der holländischen Malerei abgesetzt wird. Der holländische „Isolierungswillen“ löst bei Übernahme niederländischer Bildkompositionen „die Dichte des Mustergefüges“ (91). Eine holländische Komposition ist also strukturell vorbestimmt, ebenso wie sich aus der kompositionellen Notwendigkeit auch neue inhaltliche Motive einstellen: die eigenartige Funktion des „Sprechers“, des Mittelsmannes zwischen Bild und Beschauer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0304
gefördert durch die
DFG

findet hier ihre strukturelle Erläuterung, die auch noch das Motivische im Bereich vorgegebener Grundformen zu erklären vermag.

Ein letzter Teil untersucht dann die französische Form, die zu der Feststellung hinführt: „Eine kultivierte Welt ist hier der Stoff eines rational geregelten Bildgefüges". Die Struktureinheit von Inhalt und Form wird in diesem Satz besonders deutlich. Aus der Interpretation der Bildstruktur werden Begriffsbestimmungen für das Wesen der „Ordnung" und der „Tradition" in Frankreich gewonnen, die ihre Tragkraft dadurch beweisen, daß sie auch auf andere französische Kulturerscheinungen mit Nutzen angewendet werden können, ohne aber abstrakte „Grundbegriffe" darzustellen.

Es folgt ein Fragment von Maria Hirsch (†) über „das Figurenalphabet des Meisters E. S.", das an einem verhältnismäßig einfach zu deutenden Phänomen den Ablauf des methodischen Vorgangs in mustergültiger Weise klarlegt. Wenn diese Studie auch nicht die bedeutendste in der Reihe der Beiträge ist, so eignet sie sich doch vorzüglich zur Einführung in die Methodik der Strukturanalyse. Die Qualitäten der Einstellungsgemäßheit, der Beobachtungs- und Abfragegründlichkeit, der sichtbaren Sinnbewegung und Sinnordnung in den Fragestellungen, der Ganzheitswahrung werden wiederum grundsätzlich erkennbar. Ja es zeigt sich an diesem Falle, daß die Methoden der Strukturforschung im akademischen Unterricht (bei ausreichender Begabung des Schülers) wirklich lehrbar, d. h. auf jeden Fall anwendbar erscheinen.

Sehr lehrreich und für das Gesamtwerk bedeutsam ist der nächste Aufsatz von Michael Alpatoff „Das Selbstbildnis Poussins im Louvre", weil es an einer — für mein Empfinden — mißglückten „Strukturmonographie" die Gefahren und Gefährdungen der Methode aufzeigt, wobei vorauszuschicken ist, daß das geistige und künstlerische Niveau des Autors den übrigen Mitarbeitern durchaus ebenbürtig erscheint. Aber gerade darum vielleicht hat der „Tiefsinn" nicht seinen Ausgleich in der reinen Stofflichkeit gefunden, und die Wage senkt sich in die Abgründe des „Monologischen", statt jenen beglückenden Gleichgewichtszustand zwischen Phänomen und betrachtendem Subjekt herzustellen, der den übrigen Arbeiten eigentümlich ist. Gewiß wäre auch manche Formulierung anders erfolgt, wenn es dem durch äußere Hemmungen behinderten Verfasser gelungen wäre, seine Abhandlung in eigener Anschauung noch einmal nachzuprüfen. So aber ergeben sich in der phänomenalen Beschreibung bereits Verzeichnungen, die dann auch zu schiefen oder unbelegbaren Ausdeutungen führen müssen. Um ein Beispiel zu nennen: der weiblichen Gestalt auf (nicht vor) dem Bilde im Hintergrunde wird eine kompositionelle und inhaltliche Bedeutung für das Bildganze zugesprochen, die ihr nach ihrem farbigen und formalen Gewicht gar nicht zukommen kann.

Als Gefahrenzone für die Strukturanalyse zeichnet sich hier ab, daß alle Phänomene gleich wichtig genommen werden und damit die natürliche Bedeutungsschichtung in über- und untergeordnete Sinnteile zerstört wird. Ein Weltbild entstünde, in dem der Humor keinen Platz mehr hätte. Aus dieser Einstellungsschiefheit rührt auch die Überzeichnung nebensächlicher Beigaben in ihrer Bedeutung für das Bildganze. So ist es z. B. für die Bildstruktur nicht von Bedeutung, ob auf dem Buch, das Poussin in der Hand hält, eine Aufschrift steht (wie in der ersten Fassung des Selbstbildnisses) oder nicht. Vor allem aber werden immer wieder aus dem Vorhandensein der (gemalten) weiblichen Gestalt durch Verknüpfung mit der Figur des Künstlers unbegründbare Behauptungen (tiefsinniger Art) gewonnen. Dabei ist die Analyse der reinen Form (die hier ja die größte Bedeutung hat) ausgezeichnet, und vor allem die Rolle des Bildes „als Kreuzung heterogener

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0305
gefördert durch die DFG

Räumlichkeiten" ist in eindringlicher Formanalyse klargelegt. Die gewonnene Begriffsbestimmung für das Wesen der Poussinesken Form berührt sich mit derjenigen, die Pächt in seinem Aufsatz für die französische Kunst gewonnen hat. „Die Form jedes der dargestellten Körper wird hier als letzte Grenze seines Wesens empfunden; sie umspannt, umfaßt, hält den Körper wie gefangen..." (116). Die meisterhafte Beschreibung des psychologischen Ausdrucks der Gestalt zielt scheinbar auf das Typenhafte, was der Struktur eigentümlich wäre („das Tragische, das Pathetische als Konstante nebst der Abhebung der individuellen Variante"), ist aber in Wahrheit doch ganz erfüllt von psychologischer Einfühlung ins Individuelle. Weil diese sehr natürliche Tatsache nicht zugegeben werden soll, erhält die Darstellung hier und andernorts etwas Verkrampftes. Gänzlich mißlungen (weil unausführbar) scheint mir der Versuch einer „Wechselbeziehung der (festgestellten) Prinzipien", mit der Absicht „die leitenden Kräfte im Aufbau des Ganzen festzustellen" (119). Trotz gegenteiliger Versicherung ist das kombinatorische Verfahren aber zu mechanisch, und zwar aus dem schon vorhin angeführten Grunde: die Ungleichwertigkeit der einzelnen Phänomenbestandteile erlaubt nicht ihre Vereinigung auf gleicher logischer Ebene. Gerade weil ein Gebilde sinnerfüllt ist, können die es konstituierenden Grundregeln nicht beliebig miteinander verbunden werden. Hier hat Alpatoff die gesunde Grundvorstellung von der vorhandenen Ganzheit im einzelnen Teil zu unsachlichen Trugschlüssen verführt.

Sehr interessant ist endlich Absatz V „Die Stellung des Bildes", in dem der Versuch gemacht wird, zur Struktur auch hinzuzurechnen „Das Selbstbildnis Poussins — in Ansehung seiner Stellung zur Außenwelt" (125). Äußere Geschichte des Bildes, Aufstellung, Kopien und Nachruhm sollen dazu dienen, seine Struktureinmaligkeit zu erhellen. Sogar die Art seiner Wirkung auf den Beschauer soll strukturell-typologisch beschrieben werden z. B. „Der erste Eindruck weicht einem Sicherinnern an etwas Verlorenes und Nichtwiederherstellbares" (129). Hier könnten jedoch nur Eindrucksbeschreibungen verschiedener Versuchspersonen es gestatten, zu strukturellen „Eindrucksgesetzen" vorzudringen. Denkbar erscheint dies durchaus, der Versuch Alpatoffs, aus seiner Person allein abgeleitet, kann jedoch nicht als gültig angesehen werden. Da den Feststellungen die Nachprüfbarkeit am Objekt fehlt, können sie nur durch eine experimentell zu ermittelnde Wahrscheinlichkeit in mehreren Subjekten ersetzt werden. Trotz aller der hier angeführten Mängel hat aber die Studie Alpatoffs doch etwas von einer Pionierleistung, wertvoller als ein Dutzend landläufiger Attributionsstudien und Schönheitsexegesen.

Den Abschluß des Bandes bildet eine Arbeit von Emil Kaufmann über „Die Stadt des Architekten Ledoux. Zur Erkenntnis der autonomen Architektur". Diese Studie hat den Vorzug, einen ebenso bemerkenswerten wie bisher unbekannten Stoff zu vermitteln. Durch eine ältere Arbeit über französische Architekturtheorie (1924) ist der Verfasser als erster auf diesen Einzelgänger unter den Baumeistern Ludwig XVI. aufmerksam geworden, der den Beschluß faßte, als Erbauer der Salinenstadt Chaux an den Quellen der Loue hier eine traditions- und damit stilfreie neue Stadt nach den Gesetzen der reinen und natürlichen Vernunft zu errichten. In einem erst 1804 erschienenen Bande „l'architecture considérée sous le Rapport de l'Art, des Moeurs et de la Legislation" wird auf mehr als 100 Tafeln und mit einem gewaltigen Wortballast die voraussetzungsfreie Architektur entwickelt. Das Material ist so umfänglich, daß sich die vorliegende Studie auf die Vorführung und Erläuterung typischer Beispiele beschränken muß. Rückkehr zu den stereometrischen Urformen (Block, Kegel, Kuppel usw.), Aufgabe des Bauens

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0306
gefördert durch die DFG

im Verbande mit der Nachbarform, „sprechende" Architektur (d. h. Architektur als Gleichnis von Empfindungen), Autonomie der Baustoffe mit der Tendenz zur Auswirkung der in ihnen waltenden Gesetzlichkeiten, das sind die Eigentümlichkeiten einer „autonomen Architektur". Die Arbeit läßt vielleicht eine straffere Zusammenfassung der gewonnenen Charakterisierungen für den unvorbereiteten Leser vermissen. Man erfährt nichts über die eigenartige Annäherung von Architektur und Skulptur im Zeitalter des Klassizismus („Zur Plastik gehört die Bildhauerkunst und Baukunst" Kant, Kritik der Urtheilskraft I, § 51), die erst Ledoux Gebilde als Architektur-Denkmal ganz verständlich macht. Auf die Antinomie zwischen abstrakten Tendenzen und naturimitativen (im Sinne Rousseaus), die Ledoux Entwürfe deutlich in zwei Teile teilt, wird nicht eingegangen. Besonders aber hätte das Problem der technischen Ausführbarkeit (Lichtzufuhr in den fensterlosen Häusern usw.) einige Aufmerksamkeit verdient. Auch sähe man bei der Strukturmonographie über ein völlig neues Material das Phänomen doch gerne im Rahmen seiner Umwelt, um einen Begriff von der Bedeutung der Erscheinung zu gewinnen.

Ledoux ist nämlich der erste in dem Bereich der sogenannten „Revolutionsarchitektur", die aber in Wahrheit schon um 1770 ihren Anfang genommen und in den Preisausschreiben der Pariser Akademie in den achtziger Jahren ihren deutlichsten Niederschlag gefunden hat. Gilly, Weinbrenner, Haller v. Hallerstein und ihre Zeitgenossen können nur aus dieser Perspektive richtig verstanden werden. Noch im Jahre 1806 bringt ein deutsches Populärwerk: Grohmanns „Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten" Abbildungen nach Ledoux. Dann gerät er in Vergessenheit. Erst das Zeitalter eines Gropius und Corbusier mußte ihn nach historischen Strukturgesetzen „wiederentdecken".

Vielleicht durch Raummangel bedingt, hat diese letzte Arbeit nicht die Gesammeltheit der vorhergehenden Aufsätze. Eine stärkere Zusammenschmelzung mit dem vorzüglichen Aufsatz desselben Verfassers „Klassizismus als Tendenz und als Epoche" in den kritischen Berichten 1931/33 S. 201 hätte bestimmt zu einem befriedigenderen Ergebnis geführt.

Die Besprechung sollte aufzeigen, daß dieser Sammelband die weitesten Möglichkeiten zur Anregung für die gesamte Kunstwissenschaft besitzt. Noch wäre von philosophischer Seite her zu klären, inwieweit der aus der Wissenschaftstheorie eines Mannheim, Wertheimer, Koffka, Lewin stammende Begriffsapparat, inwieweit die aus der Experimentalästhetik (Werner, Allesch) stammenden Bestimmungen logisch einwandfrei verwendet worden sind. Auffallend für den Referenten ist ferner der Umstand, daß die eigentlich philosophische Phänomenologie gar keine Erwähnung findet. Eine Vergleichung der selbstgewonnenen Methodik mit den Philosophien Diltheys und Husserls kann vielleicht zu einer Sicherung und Organisierung des eigenen Wissenschaftsverfahrens dienen. Aber auch jetzt schon wird man sagen können, daß die „Wiener Schule" in der Nachfolge Alois Riegls eine neue Lebensfülle gewonnen hat, die in verschiedene Strombetten sich ergießend und doch aus einer Quelle gespeist, das ganze Gebiet der kunstgeschichtlichen Forschung befruchten wird. In der Doppelbewegung der Methode in das Phänomen hinein einerseits, in das forschende Subjekt hinein andrerseits liegt die Umfassungskraft der Strukturforschung beschlossen.

Berlin. Alfred Neumeyer.

Leopold Speneder, Die Kunst in unserer Zeit. Eine Einführung. (Kleine historische Monographien. Beilage der Berichte zur Kultur- und Zeit-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0307
gefördert durch die DFG

geschichte, herausgegeben von N. Hovorka, Bd. 29.) VI und 182 Seiten, 126 Bilder auf 65 Tafeln. Wien 1931, Reinhold-Verlag.

Dies kleine Buch trägt seinen vielversprechenden Titel nicht zu Recht. Denn zunächst handelt es sich ihm gar nicht um die gesamte Kunst der Gegenwart, sondern lediglich um die bildende Kunst, außerdem kommt die Gegenwart, d. h. die allerjüngste Zeit, nur in dem der Baukunst gewidmeten Abschnitt zur Darstellung. Das, was man landläufig als „neue Sachlichkeit und Wirklichkeit", „magischen und beseelten Realismus", „neue klassizistische Formkunst" usw. bezeichnet, die Richtungen also, die den Stoff von Franz Rohs bekanntem Buch über den Nachexpressionismus bilden, werden für die Schaffensgebiete der Malerei und Plastik kaum erwähnt. Aber auch die vorhergehenden Richtungen und Stile des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, die man zur Moderne zählt, Eindrucks- und Ausdruckskunst, Futurismus und Kubismus, werden lange nicht so einläßlich erörtert, als es im Rahmen des zugemessenen Raumes wohl möglich gewesen wäre. Dem Verfasser waren andere Dinge wichtiger. Ein großer Teil des Textes und des angeschlossenen Bildermaterials besteht aus geschichtlichen Exkursen und Beispielen, die — entgegen der wiederholten Versicherung des Verfassers — mit dem Hauptthema nur in äußerst loser Verbindung stehen. So werden ausführlich behandelt: die „allgemeinen und allein gültigen Gesichtspunkte, die bei der Beurteilung von Baudenkmälern angewendet werden dürfen", die Entstehung des gotischen Baustiles, die antike Plastik als beispielgebender Fall wesensechter Bildhauerei, Michelangelos plastische Werke, Raffaels Entwicklung als Maler, Lionardos Abendmahlbild usw. Zu diesen umfangreichen geschichtichen Erörterungen kommen dann zahlreiche systematische Ausführungen, so über „Bauen" und „Ausstatten", die Rolle des Kunstmaterials in der Plastik, die elementaren Kunsteinstellungen (Realismus, Naturalismus, Impressionismus, Expressionismus). Ein eigener Abchnitt behandelt das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft. In den prinzipiellen Anschauungen mischt sich ein handfester Kunstmaterialismus (nicht seelische, sondern lediglich technische Werte bestimmen das Bauen) merkwürdig mit einer überidealistisch-sentimentalen Auffassung der Rolle der Kunst im gesellschaftlichen Zusammenhang und der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers, für die jede Unterordnung des Künstlers unter die Anregungen eines Auftraggebers schon als verwerfliche Fälschung des rein geistigen Wesens der Kunst gilt. Das Büchlein will offenbar weniger eine schlichte Beschreibung der gegenwärtigen Kunst als eine Genetik, Morphologie und Systematik der jüngsten Stiltendenzen geben; es stellt sich damit eine Aufgabe, die auch dann nicht zu lösen gewesen wäre, wenn der Verfasser nicht die Hälfte der ihm zugebilligten Bogen mit kaum Hierhergehörigem gefüllt hätte. Und gerade im beschreibenden Teil des Büchleins liegt sein eigentlicher Wert, hier gelingt manch gute Beobachtung (so im Abschnitt über die Baukunst, wo an Hand einer Besprechung der Wiener Gemeindebauten manches Aufschlußreiche über die jüngste Architektur vorgebracht wird). Die Genetik leidet unter gewissen Zwängen des hier vertretenen Standpunkts der Strzygowskischule, für die Asien das Mutterland der meisten Kunstformen ist. Die Systematik wird durch den Umstand beeinträchtigt, daß sich der Autor bemüßigt fühlt, die wichtigsten Grundbegriffe neu zu bestimmen, wobei ihm, da er von der auf diesem Gebiet geleisteten theoretischen Begriffsarbeit wenig weiß, allerhand Denkfehler unterlaufen.

Wien. Friedrich Kainz.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0308
gefördert durch die
DFG

Max Deri: Die Stilarten in der bildenden Kunst im Wandel von zwei Jahrtausenden. Mit 48 Abbildungen. Berlin und Leipzig. Deutsches Verlagshaus Bong & Co.

Der Wunsch nach einer kurzgefaßten, allgemeinen verständlichen Einführung in die Geschichte der bildenden Kunst ist in den Kreisen der Gebildeten heute stärker denn je. Deris Arbeit ist ein Versuch, diese Lücke auszufüllen. Deri beschränkt sich dabei auf die Entwicklung der abendländischen Kunstgeschichte. Er verfolgt ausschließlich die Hauptlinien der Stilentwicklung und läßt — in diesem Rahmen zweifellos mit Recht — komplizierte Sonderprobleme wie den Einfluß des Orients, die Bedeutung der nordischen Kunst u. dgl. grundsätzlich beiseite.

Schälen wir zunächst das Positive heraus: Deri geht so vor, daß er die wichtigsten Kunststile von den Griechen bis zur Gegenwart in gesonderten Kapiteln behandelt. Im Vordergrund steht die Architektur; Malerei und Plastik treten etwas zurück; das Kunsthandwerk — an sich eine sehr ergiebige Quelle für reine Stilbetrachtung — wird nicht berücksichtigt. Einige besonders charakteristische und bedeutungsvolle Werke werden herausgegriffen und eingehend analysiert. Diese Analysen sind zum großen Teil ausgezeichnet und zeugen von einer feinen Einfühlungsgabe des Autors. Dabei beschränkt sich Deri jedoch nicht auf die formalen Probleme — er gibt zugleich eine knappe Schilderung der jeweiligen geschichtlichen, wirtschaftlichen, soziologischen und religiösen Verhältnisse, so daß die Stilformen der Kunst gleichsam organisch aus dem Boden der allgemeinen Kultur herauswachsen. Die Darstellung ist durchweg lebendig und fesselnd, die Auswahl der Bilder im großen und ganzen sehr glücklich.

Dennoch fordert das Buch immer wieder zu schärfster Kritik heraus. Unzulänglich, weil ausschließlich psychologisch fundiert, ist u. E. zunächst die Erklärung des Kunstwerks als eines „aus innerseelischen Gefühlsabläufen heraus erstellten Gebildes“ (S. 11). Überhaupt erscheint ein auf wenige Seiten zusammengedrängtes Vorwort nicht geeignet, derartig grundlegende Fragen zu entwickeln. So kommt Deri von seinen psychologischen Voraussetzungen immer wieder zu schiefen Behauptungen. Architektur und Kunstgewerbe sind für ihn „keine ‚reine‘ Kunst, weil ... Bauwerke nicht ... vom Künstler zur Erlösung von seinen inneren Spannungen erstellt werden“ (S. 19). Aber auch die „Mehrzahl aller Bilder und Statuen“ ist — wie Deri irrtümlich annimmt — nicht nur „als Gefühlsträger“ gestaltet, sondern zu sehr realen Zwecken geschaffen worden. Hier liegt eine ausgesprochen moderne, subjektivistisch-romantische Auffassung der Kunst zugrunde, die einen wesentlichen Grundzug des künstlerischen Gestaltens verabsolutiert und höchstens für die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts eine bedingte Geltung besitzt. Nicht minder schwer wiegt eine Reihe sachlicher Irrtümer und Auslassungen. Bei der Betrachtung der römischen Kunst hätte die Malerei nicht übergangen werden dürfen, zumal ihre Formengebung („Illusionismus“ und „Impressionismus“) stilgeschichtlich höchst aufschlußreich ist. So sehr Deri der romanischen Baukunst gerecht wird, so wenig vermag er mit der romanischen Plastik und Malerei anzufangen. Die als Beispiel herangezogenen Naumburger Figuren haben nichts Romanisches mehr an sich, sondern sind hochgotisch; gerade die angeblich noch völlig „in romanischem Kraftgefühl“ (S. 89) lebende rechte Faltenpartie der Gepa ist ausgesprochen gotisch. Die romanische Plastik zeigt — nach Deris Ansicht — „entweder einen schülerhaften Anschluß an die Antike oder aber ein überderbes, noch reichlich rohes Wesen“, und die Malerei der Romanik endlich ist — „bei zumeist ziemlich grober Formung“ „kaum schon wirklich künstlerischem Erleben entsprungen“ (S. 88). Mit diesen belanglosen und zudem falschen Bemerkungen wird eines der reichsten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0309
gefördert durch die DFG

Kapitel deutscher Kunstgeschichte abgetan! Zum mindesten einseitig ist auch die Interpretation des gotischen Lebensgefühls. Das Zeitalter der Gotik ist nicht nur das der Mystik, sondern auch der Scholastik, und auch die Mystik bedeutet durchaus nicht einfach „Verachtung der Welt“ und „Diesseitsfeindschaft“. Das Mittelalter — und vor allem das spätere — hat, wie u. a. Burdach gezeigt hat, starke diesseitsbejahende Züge besessen, und gerade in der Gotik vollzieht sich ja, wie Dvořák dargelegt hat, die relative Anerkennung des Diesseits im Rahmen einer jenseitig gerichteten Weltanschauung. Hätte Deri etwa eine romanische Figur mit einer gotischen verglichen, so hätten sich diese Entwicklungstendenzen von selbst erschlossen. Daß die Gotik nicht nur die Antithese, sondern in vieler Hinsicht auch die Durchgangsstufe zur Renaissance bildet, wird aus Deris Darstellung nicht ersichtlich. Und ebensowenig wie die Gotik ausschließlich weltabgewandt ist, ist die Renaissance ausschließlich „heidnisch“ — schon die Fülle an tiefempfundenen religiösen Darstellungen in der Renaissance müßte vor einer solch' allzustarken Vereinfachung des historischen Bildes warnen. Bei der Darstellung des Barock wird u. a. Rembrandt in eine naturalistische Unterströmung eingereiht: gerade hier wäre es — etwa in Anschluß an Wölfflins Grundbegriffe — höchst aufschlußreich gewesen, im Naturalismus der Holländer die Tendenzen des Barock aufzuzeigen. In keiner Weise gerecht wird endlich Deri der Kunst des Klassizismus, die er ausschließlich als Eklektizismus wertet. Schinkels Berliner Schauspielhaus gehört trotz der unleugbaren Diskrepanz von Tempelfassade und wirklichem Eingang zu den edelsten Werken deutscher Baukunst. Deri hat gar nicht gesehen, daß es sich beim Klassizismus — bei aller Nachahmung antiker Formen — doch um einen neuen, eigenen Stil handelt, der auch städtebaulich Hervorragendes geleistet hat. Und viel zu negativ ist auch die Bewertung der historisierenden Baukunst des 19. Jahrhunderts, die wir heute doch schon wesentlich objektiver beurteilen. Wenn Deri — gewiß mit Recht — betont, daß in diesem Jahrhundert das Schwergewicht auf der Malerei liege, so hätte er eben die Stilentwicklung in der Malerei und Plastik eingehender verfolgen müssen, statt sie nur mit wenigen Worten anzudeuten. Gerade hier wäre es eine dankbare Aufgabe, zu untersuchen, ob nicht auch zwischen der eindeutig verfolgbaren Stilentwicklung der darstellenden Künste einerseits und dem vielfältigen Formenwandel der Architektur andererseits eine gewisse Parallelität besteht. —

Eine Einführung in die Stilgeschichte, die für breitere Kreise bestimmt ist, erfordert gründlichste Beherrschung des Tatsachenstoffes und Kenntnis der wichtigsten neuen Forschungen auf diesem Gebiet. Es ist schade, daß Deri, der durchaus das Zeug dazu hat, eine solche Einführung zu geben, es in diesen Punkten an entscheidenden Stellen fehlen läßt.

Kiel. Walter Passarge.

Helmut Rehder: Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung. Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte. Buchreihe Bd. 19. Max Niemeyer, Halle 1932. VIII, 228 S.

Das Problem der unendlichen Landschaft wird in diesem Buch zur Veranlassung und zum Leitfaden für eine Untersuchung über das Verhältnis des denkenden Ich zur Natur, wie es sich in der philosophischen, künstlerischen und naturwissenschaftlichen Romantik spekulativ entfaltet hat. Die übergreifende Einheit von Mensch und Natur, das „Ganze“, wird in der Anschauung der unendlichen Landschaft erfaßt. „Man strebt danach, in der natürlichen Weite das über-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0310
gefördert durch die DFG

natürliche Unendliche zu erkennen.“ Der Zusammenhang dieser Philosophie mit der Idee des Erhabenen ist deutlich und wird hier aufschlußreich erörtert. Die Debatte über das Erhabene hat „die Idee des unendlichen Ganzen zum Ausgangspunkt“, und das Bewußtsein der Freiheit entwickelt sich in dieser Begegnung von Ich und Unendlichkeit, in der das Ich sich mit dem Unendlichen eins weiß. Der Verf. begreift denn auch gut, daß die Philosophie der unendlichen Landschaft nichts als ein Teilstück der großen Debatte über das Erhabene ist, die das ganze 18. Jahrhundert durchzieht. Das Verhältnis des 18. Jahrhunderts zur Landschaft wird einleitend kurz und gut dargestellt. Monographische Kapitel schließen sich an, in denen das Hauptthema behandelt wird. Unter dem Begriff Philosophische Romantik sind Hölderlin, Tieck, Wackenroder, die Schlegel, Schleiermacher, Hülsen, Novalis zusammengefaßt. Die zweite Gruppe nennt der Verf. die des „naturalistischen Idealismus“, wohl nach dem Vorbild von Korffs Begriff des „Naturidealismus“. Hier wird über Schelling, Steffens, Goethe, Jean Paul, Runge, C. D. Friedrich, Kleist und Carus gehandelt. Ein Kapitel über die Landschaft im Biedermeier stellt das Ende der Erfahrungen dar, die in der Philosophie der unendlichen Landschaft zum Bewußtsein gebracht werden.

Das kluge Buch ist reich an neuen Einsichten wie an wichtigen Zuordnungen und Zusammenfassungen. Schade, daß die schwebende Weise des Denkens und begrifflichen Fassens dem Leser es schwer macht, die Funde zu heben. Es sieht so aus, als wäre dem Verf. daran gelegen, seine Gegenstände in malerischem Halbdunkel lieber als in klarem Licht aufzustellen, und man möchte das ein romantisches Philosophieren über ein romantisches Thema nennen.

Gießen. Karl Viëtor.

Käte Hamburger: Thomas Mann und die Romantik. Neue Forschung 15. Verlag Junker & Dünnhaupt. Berlin 1932.

Die vorliegende Arbeit hat es sich zum Ziel gesetzt, eine Beziehung zwischen Thomas Mann und der Romantik aufzufinden. Aber das „und“ im Titel wird dadurch nicht rechtmäßig, daß die Verfasserin selbst prophylaktisch die Sorge äußert, „daß Nichtzusammenhängendes hier gewaltsam aneinander gepaßt“ wird. Eine Zusammenstellung wäre nur dann legitim, wenn der wirkliche, d. h. geschichtliche Zusammenhang aufgezeigt und Th. Mann als Erbe dargestellt würde. Das Heraussuchen von geschichtlich neutralen Ähnlichkeiten verfälscht die Geschichte und damit beide Glieder des Vergleichs. Einen geschichtlichen Zusammenhang aufzuzeigen, lehnt die Verfasserin aber ausdrücklich ab. Sie will, wie sie betont, nicht den „Nachweis eines direkten quellenmäßigen Einflusses“ der romantischen Schriften auf Th. Mann erbringen; sondern nur den „allgemeineren (Nachweis), daß das Gedankengut, die Geisteshaltung, die die Romantik hinterlassen hat, ein so integrierender Bestandteil des deutschen Geisteslebens geworden ist, daß in dem Werk des modernen Dichters Thomas Mann — und nicht nur in dem seinen — ihr Problemgehalt neue Gestalt gewonnen hat“. Daß die Romantik deutsche Tradition geworden ist und daß Thomas Mann in dieser Tradition steht, ist so selbstverständlich, daß es eines „allgemeineren Nachweises“ nicht mehr bedarf.

So erscheint die Themastellung von vornherein als verfehlt. Dieser Eindruck wird verstärkt durch den völlig unbestimmten bzw. nur vom Bildungsgerede bestimmten Gebrauch des Wortes „romantisch“: „... wenn wir das Werk dieses ... Dichters uns vor Augen stellen, so wird uns sozusagen wenig romantisch zumute.“ K. Hamburger kann nicht erwarten, daß der Ausdruck dadurch an Helligkeit ge-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0311
gefördert durch die DFG

winnt, daß er den beiden anderen: „gemeißelt“ und „plastisch“ gegenübergestellt wird. Die beiden gemeinsame „urtümliche Problematik“ sieht die Verfasserin vor allem in dem „unlöslichen Zusammenhang von Leben und Tod“. Das Thema dieses Zusammenhanges ist in den uns übersehbaren letzten dreitausend Jahren stets zentral gewesen; die Verfasserin glaubt allerdings, daß dieser unlösliche Zusammenhang das „Problem jeder vornehmlich irrational gefärbten Lebenseinstellung“ darstelle. Das ist nicht nur undeutlich, sondern ein Irrtum.

Das Buch von Käte Hamburger ist nicht völlig ohne wissenschaftliche Belege. Wenn sie solche gibt, sind sie allerdings Belege gerade im Sinne der Methode, die sie zu Beginn ihrer Arbeit ausdrücklich abgewehrt hatte, nämlich Belege für einen direkten quellenmäßigen Einfluß. (Siehe z. B. S. 56 ff.)

Berlin. Hannah Arendt.

Corso Buscaroli: Virgilio. Il Libro di Didone. Società anonima editrice Dante Alighieri (Albrighi, Segati & C.), Milano—Genova—Roma—Napoli. 1932—X. XVI und 519 S.

Das Ziel, das sich Corso Buscaroli gestellt hat, ist nicht so sehr, den kritischen Text des IV. Buches der Äneis hie und da nachzuprüfen und auf Grund einer von ihm vorgenommenen Vergleichung der Hss. andere Lesungsarten vorzuschlagen; es ist auch nicht, die Dichtung Vergils Satz für Satz mit Anmerkungen, Belegen und müßiger Krittelei zu belasten, sondern vielmehr die Kunst Vergils unserem modernen Empfinden näher zu bringen, als es bisher anderen Kritikern gelungen ist. Hier handelt es sich nicht um sprachliche Erklärungen, die in anderen Erläuterungsschriften so oft zu einer Scheidewand zwischen der Dichtung und dem Gefühl des Lesers werden, sondern um das Bestreben, die Gefühlsart, die Gestaltungsweise, das Phantasiemäßige in der Dichtung Vergils in unserem Bewußtsein lebendig zu machen. Das geschieht durch Heranziehen von Stellen aus großen italienischen Dichtern, die Vergilsche Motive, Bilder und Vorstellungen in ihrer Seele haben nachklingen lassen. Durch diese Methode, die wir als eine Art von Geschichte der Vergilschen Vorstellungsart ansprechen können, kommt eine übersichtliche Kontinuität zustande, die mit Hilfe von Dantes und Petrarcas Klassizismus, des Rinascimento, und schließlich von Leopardi und Pascoli alte und moderne Empfindungsart verbindet. Es ist noch immer einer der festesten Standpunkte der italienischen Ästhetik, daß das Schöne eines Kunstwerkes sich dem Kunstkritiker nicht durch ein empfindungs- und verständnisloses Zerbröckeln, sondern durch das restlose Nachfühlen erschließen kann. Und wer kann besser als ein Dichter ein Dichtwerk nachempfinden? Wer kann besser als ein Dichter des anderen Dichters Eigenart wiedergeben? Von diesem Standpunkt aus hat es der Verf. mit vollem Recht unternommen, das IV. Buch der Äneis, soweit es sich tun läßt, durch Stellen aus ital. Dichtern in eine moderne Gestalt zu gießen, die uns die Tiefe des Gedankens des römischen Dichters erschließt.

Es seien hier nur einige kleine Beispiele dieser Methode angeführt. Än. IV, 6: „Postera Phoebea lustrabat lampade terras“: das antike mythische Bild der Sonne, so wie es hier gebraucht wird, ist uns wohl noch heute erfaßbar; es hat aber doch die frische, sinnfällige Lebendigkeit eingebüßt. Wie sehr aber offenbart sich seine ganze Sinntiefe und seine dichterische Schönheit, wenn daneben die Dantesche Nachbildung: „la lucerna del mondo...“ (Par. I, 38) steht, oder auch das weniger schöne Leopardische Bild: „la face del dì“ (Palin, 96). Das folgende sehr

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0312
gefördert durch die DFG

bekannte Beichtwort Didos „Adgnosco veteris vestigia flammae“ (Än. IV. 24), welches zugleich eine so ergreifende Klage ist, könnte keine bessere Übertragung finden als die folgende: „Conosco i segni dell'antica fiamma“ (Dante, Purg. XXX. 48). Zum Vergilschen Satz: „solvitque pudorem“ (Än. IV. 55) wird immer als die beste Erläuterung folgender Nachklang bei Tasso gelten:

„. . . . . e con quei detti sciolse
alla regina di vergogna il freno“ (Rin. IX)

Durch dieses Verfahren wird der Leser instand gesetzt, die Kunst des alten Dichters als etwas Lebendiges zu erfassen und ihr gerecht zu werden. Eine schöne Stelle aus Tassos Ger. Lib. (I. 45): „amor ..... che si nutre d'affanni e forza acquista“, welche dem Satz: „volnus alit venis“ (Än. IV. 2) an die Seite paßt, hat der Verf. wohl nicht zur richtigen Geltung gebracht. Für ihn steht nämlich „venis“ für „in venis“. Es wäre aber viel besser gewesen, den Worten Tassos, welche denen von Vergil so nahe kommen, zu lauschen. Man findet auch sonst beim Durchgehen der Erläuterungen Buscarolis andere Fälle, in denen es kaum eine Möglichkeit gibt, sich mit den Ergebnissen zufrieden zu geben, die der Verf. aus der Vergleichung von vielen Belegen untereinander zu gewinnen weiß. Der viel umstrittene Satz: „et lumina morte resignat“ (Än. IV. 244) wird vom Verf. nach langem Hinüber- und Herüberreden nicht besser erklärt als von Lejay, Henry, Conington, Ribbeck, Sabbadini, Albini usw. usw. Aber sollte hier nicht „resignat“ einem „solvit“ oder „resolvit“ nahestehen? Und sollte deshalb nicht klar sein, daß Hermes' Stab, von dem hier die Rede ist, den Menschen durch den Tod das Augenlicht („lumina“) löscht[1])? Anderswo kann ich der vom Verf. bevorzugten Lesart nicht ganz zustimmen, wie es z. B. beim Vers: „His dictis incensum animum inflammavit amore“ (Än. IV. 54) der Fall ist, wo er mit Sabbadini übereinstimmt und schreibt: „His dictis impenso animum inflammavit amore“: dies aber übersetzt er dann folgendermaßen: „Con questi detti le accese il cuore di violento amore.“ Was die Prosaübersetzung betrifft, die der Verf. in seinem Buch der Erklärung voranschickt, so glaube ich, daß sie nicht den besten Teil seines Werkes ausmacht. Sie gibt keine tieferen Aufschlüsse über den Gedanken Vergils als der Kommentar und bleibt dabei hinter anderen italienischen Vergilübersetzungen zurück. Trotzdem darf das Buch Buscarolis nicht unterschätzt werden. Das große Verdienst Buscarolis ist das, worauf ich oben hingewiesen habe, nämlich zu zeigen, wie ein alter Dichter für das Verständnis des modernen Lesers zu gewinnen sei. Andere Kritiker haben vor ihm versucht, Vergil durch diese vergleichende Methode zu erklären, aber sie haben sich zu viel an griechische oder andere römische Dichter gehalten; und wenn sie einige moderne Dichter heranziehen, so geschieht es ohne besondere Berücksichtigung derjenigen, die gerade am tiefsten die dichterische Welt Vergils nacherlebt haben.

Halle (Saale). Mario Pensa.

---

[1]) Diesen Satz zu verstehen, hilft vielleicht eine andere Stelle aus der Än. (X. 781—2): „Sternitur infelix... coelumque Aspicit... moriens...“ Vgl. auch: Äg. Forcellini Lexicon: „Fortasse etiam resignare est solvere et resolvere eo sensu, quo Verg. Än. XII. 951: — Illi solvuntur frigora membra —, et Ov. Ib. 148: Sive manu facta morte solutus ero.“ — Aber auch Forcellini irrt sich, wenn er „resolvere“ mit „corrumpere ac dissolvere oculos“ gleichsetzt. Hier ist nicht lumina = oculos, sondern lumina = visus.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0313
gefördert durch die DFG

Ferdinand Junghans: Zeit im Drama. (Theater und Drama. Unter Mitw. v. Max Herrmann u. J. Petersen, hrsg. v. Hans Knudsen. Bd. 1.) Berlin 1931, Otto Elsner. 168 S.

Schon angesichts der Zersplitterung der Meinungen, die auf dem Gebiet der (praktischen wie theoretischen) Dramaturgie herrscht, kann es nicht wundernehmen, daß eine Untersuchung wie die vorliegende, die es unternimmt, ein bestimmtes Problem im Drama zu ergründen, nicht vom Drama als bestimmter, geschlossener kunstwerklicher Form ausgehen kann. Daß sie sich vielmehr in der allgemeineren, mehr zuständlichen Sphäre des „Dramatischen" halten und dort abbrechen muß, wo sie die Funktionen der Zeit innerhalb dieses ästhetischen Prinzips erkannt und eine allgemeingültige Methodik aufgestellt hat, mit der man nun immerhin einzelne Dramen oder Dramengruppen auf das Zeitproblem hin untersuchen könnte.

Eine solche grundsätzliche Methode der Zeituntersuchung bietet das Schlußkapitel des neuen Buches in einem System von drei verschiedenen Erstreckungen der Zeit, symbolisch versinnlicht in einer graphischen Koordinatendarstellung. — Dies „Ergebnis" ist in seiner Abstraktheit durchaus dazu angetan, voreilige Leser abzuschrecken. In Wahrheit aber ist es neben den zuvor angestellten Untersuchungen nichts als ein mathematisch stilisierter Schlußschnörkel. Die Ziele, zu denen die höchst fruchtbaren Denkwege führen, die der Autor einschlägt und jeweils eine gewisse Strecke weit verfolgt, liegen außerhalb seines engeren Themas. Gleich der erste Teil steht diesen Zielen näher: die grundsätzliche Anlage der ästhetischen Blickweise, die Wesensbestimmung des Dramatischen, für die der zweite Teil mit der Behandlung des Zeitproblems mehr eine beispielhafte Rechtfertigung bildet. Hierbei ist das Buch in der Abkehr von jeglicher positivistischen Haltung und in der Einbeziehung von Erlebniswerten freilich Glied einer umfassenderen und älteren Wendung der Kunstwissenschaft. Aber es zieht auf seinem Gebiet Folgerungen, zu denen man bisher in den verschiedenen Wissensbereichen, die die Frage des Dramas angeht, nicht vorgedrungen ist, und es regt unmittelbar weitere Schritte an, die mit Notwendigkeit folgen müssen. Es ist nach mehreren Richtungen ein wichtiges und wegweisendes Buch.

Auf der Suche nach den alleinigen Eigentümlichkeiten der „dramatischen Seinsweise", die einzig das Dramatische von anderen Zuständen künstlerischer Werke unterscheiden und repräsentieren können, sah sich der Verfasser gezwungen, die zahlreichen älteren Versuche formaler oder inhaltlicher Kennzeichnungen beiseite zu schieben. Im Anschluß an neuere Beobachtungen (insbesondere von C. Weitbrecht und Ed. von Hartmann) findet er die seine nicht in der literarischen Wirklichkeit des Dramas, sondern in der erlebnismäßigen Daseinsweise. Die Art, wie sich ein dramatisches Gebilde für das Erlebnis als ein kontinuierlicher, plastischer, „wirklich" daseiender Vorgang kundtut, das fortgesetzte Sichabspielen, das „Spiel-sein", die Spielhaftigkeit, dies ist die eigentümliche Unterscheidung und Begrenzung des dramatischen Bezirkes. Auf ihm mag sich die Kunstform des Dramas erheben; die Problematik der Zeit beispielsweise (und des Raumes) spielt sich schon (oder erst) in der Schicht der spielhaften, der dramatischen Seinsweise ab. — Der Schritt vom Drama zum Dramatischen rückt also nicht nur das dramaturgische Thema vom literaturwissenschaftlichen ins ästhetische Blickfeld; dieses erweist sich vielmehr bald genug als Brücke ins Bereich der Wissenschaft vom Theater. „Die Tatsache des Spiel-seins erweckt die Tendenz der Sprache zum Dramatischen, und in der Unmittelbarkeit des Spiels trägt es sich zu, daß man nicht nur sprechen hört, sondern auch sprechen sieht. Genau so macht das Dasein von Handlung an sich die Dichtung noch nicht zur dramatischen ... sie kann nicht dramatisch genannt werden, wenn sich nicht mit ihr die Tatsächlichkeit und der Erlebniszwang des Spiels er-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0314
gefördert durch die DFG

füllen. Das heißt aber — nun praktisch gesprochen — vor allem, daß Räumlichkeit und ‚Publikum' in ihrem Recht erscheinen müssen; ohne ihr Mitgedachtwerden oder besser beziehentliches Mitwirken steht ein dramatisches Werk zwar in seiner ‚Wirklichkeit', aber wie eine verhüllte Skulptur vor uns. Erst von der Verschmelzung mit dem Gehörtwerden und Gesehenwerden, erst aus der spezifischen Seins- und Wirkungsweise des theatralischen Raumwerks trägt auch die Handlung ihren Namen einer ‚dramatischen'."

Die Theaterwissenschaft als Kunstwissenschaft hat (im Gegensatz zur Theatergeschichte) immer noch solche Rechtfertigungen nötig. In diesem Sinne sei hier auf die entschlossenen Gedankengänge des Verfassers hingewiesen. Sie bedeuten immerhin die Grundlage für eine Dramaturgie, die zumindest in gewissen Schichten der dramatischen Struktur der theaterwissenschaftlichen Anschauungsweise bedarf. Handlungsstoff, dichterische Formung, spielmäßiges Erlebnis, oder: „objektiver Werkgehalt, stilgebende Individualität und erlebendes Publikum", so deutet Junghans selbst die drei Faktoren, „deren Vereinigung jedes dramatische Werk in sich birgt". Mit dem Begriff der Publikumsbezogenheit ist der entscheidende theaterwissenschaftliche Begriff in diese Lehre vom Dramatischen eingeführt. —

Wenn weiter das Buch drei Dimensionen der Zeit im dramatischen Werk entwickelt, und zwar zunächst auf Grund von Beschreibungen dreier theoretischer Zeitbegriffe, so stellt sich schließlich abrundend heraus, wie diese dem angedeuteten System der „konstitutiven Dreiheit" entsprechen. Zum inhaltlichen Bereich des Handlungsstoffes gehört die rational feststellbare objektive Zeit des Verlaufes: die eigentliche „Zeiterstreckung". Sie nachzurechnen, war bislang das gewöhnliche Verfahren der Literaturwissenschaft. Indem Junghans ihre alleinige, ja überhaupt ihre wesentliche Bedeutung für die Zeitfrage leugnet, schiebt er auch den alten Einheitsstreit (— ohne ihn deshalb fortsetzen zu wollen —) auf ein neues Geleise. Der Einheitsstreit knüpfte sich nur an die rationale Nachrechnung der Zeit, anstatt sich an die allein wirksame „innerlich kontinuierliche dramatische Entwicklung" zu halten, „deren Gestalt unser Zeit-gebundenes und Zeit-gewöhntes Bewußtsein aus sich selbst im ästhetischen Erlebnis zur scheinbar geschlossenen Zeitgestalt verdichtet".

Zwischen „Zeiterstreckung" und diese erlebte Zeit (später „Dauer" genannt) stellt der Verfasser als mittleren modalen Bereich, der Sphäre der dichterischen Formung entsprechend und entspringend, die „Zeitbewältigung". So benennt er die Darstellung der Zeitvorgänge, die Art und Weise, Zeitstücke zu schildern, zu verbinden, zu dehnen, zu beschleunigen, zu überspringen oder einzuflechten, sei es durch äußere szenische Technik (Lichtveränderungen, akustische Erscheinungen, besondere Auftrittsarten nach verdeckten Vorgängen, Dekorations- und Kleidungsveränderungen usf.) oder durch innere seelische Verknüpfung (Kontinuität) des Handlungs- und Zeitfortschritts. Hier, als „räumlich bewältigte" Zeit, tritt die Zeit erst eigentlich in den Bezirk der dramatischen Struktur. Nun läßt sich auch von der Zeitbehandlung als Stileigentümlichkeit sprechen, und es sollen uns in der Unterscheidung von innerer und äußerer Bewältigung geradezu Stilmerkmale in die Hand gegeben werden. „Wie die beiden hervorstechendsten Methoden der Zeitbewältigung die innerlich-dichterische und die räumlich-theatralische sind, so scheint sich für das dramatische Werk die grundsätzliche Alternative des dynamischen und des theatralischen Stils zu ergeben." Von hier aus wird die alte Trennung von regelrechtem und freiem oder klassischem und romantischem Drama gegenstandslos. Junghans motiviert eine Gegenüberstellung: „Dichterisches Drama" (Shakespeare) und „Szenisches Spiel" (Dramen der Spanier), und erweist sogleich ihre Brauchbarkeit in einer einleuchtenden Erklärung der Gliederungseinheiten Akt und Bild, die sich in einer gewissen Entsprechung auf ihr aufbauen läßt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0315
gefördert durch die DFG

Vor allem bei „dichterischer" Dramatik ist — sozusagen publikumsmäßig — die intensive Wirkung der Zeit festzustellen, das Erlebnis einer zeitlichen „Dauer". Der Vorstoß des Verfassers gegen die positivistische Behandlung des Zeitproblems gipfelt in der Feststellung, daß diese von der Zeitlogik vielfach völlig losgelöste Dauerwirkung die eigentliche ästhetische Tatsächlichkeit der dramatischen Zeit sei. Denn was unter dem Begriff der dramatischen Dauer eingefangen werden kann, ist nicht mehr und nicht weniger als alles, was vom Zeithaften des dramatischen Werkes unmittelbar Erlebnis wird. Unabhängig von den rationalen Angaben der Handlungskonstruktion, eben nur auf Grund ihres dramatischen Charakters, zeigen Ganzes und Teile des Werkes selbständige Dauerwerte. So kommt es zu so wirksamen Erscheinungen wie die Dauerverschiedenheit gleicher Zeitteile je nach ihrer Lage im dramatischen Spannungsgefüge, zur Kontrastierung von zeitindifferenten und dauerbetonten Szenen; aber auch zur organischen Einheit der kontinuierlichen Zeitwirkung, die sich aus solchen Einzelwirkungen und gestuften Folgen zusammensetzt; zum individuellen Dauercharakter des dramatischen Werkes; zur Dauerverschiedenheit von Dramen, deren Vorgänge nach bürgerlicher Zeitrechnung gleiche Zeiterstreckung einnehmen. Sogar die Erfordernis eines gewissen gemäßen Dauerquantums scheint sich herauszustellen. Wenigstens weist das Gefühl für Mindest- und Höchstmaß der Dauer, das in der Überlieferung der Fünfaktigkeit und im Begriff des „abendfüllenden" Umfanges sich äußert, auf diese Möglichkeit. —

Hier entstand also in Einzelzügen ein Bild von der Zeitgestalt des dramatischen Werkes. und vage, wie es bei der notwendigen Zurückhaltung des Verfassers gegenüber dem Drama nur sein kann, erhebt sich dahinter eine Vorstellung von dem zeitlichen Organismus des Dramas selbst. Diesem nachzugehen ist die literaturwissenschaftliche Anregung, die das Buch gibt, insbesondere auch in der Anschneidung der Stilfrage. Im Bereich ästhetischer Seins- und Wirkungsweise konnte es Junghans unternehmen, die völlige Wirkungslosigkeit logischer Zeiteinheit festzustellen, etwa angesichts von Schillers Bemühung, die Vorgänge der „Maria Stuart" in ein ganz enges zeitliches Hintereinander zu pressen und nur nach der Fermate der Hinrichtungsszene einen verhältnismäßig größeren Zeitsprung einzuschieben. Freilich wurde der angeblich hierdurch bezweckte Eindruck der Geschlossenheit nicht unmittelbar auf diese Weise erzielt. Das Erlebnis löst diese Häufung der Vorgänge auf und gliedert die Szenen nach ihrem Dauergehalt in eine größere Zeitstrecke. Vom Drama aus gesehen dürfte jedoch gerade zwischen dem klassizistischen Bestreben nach möglichst engem und möglichst kurz unterbrochenem logischem Zeitfluß und der Dauerwirkung, die sich um so ungetrübter auf diesem Untergrunde entfalten kann, eine bewußt oder unbewußt beabsichtigte Beziehung bestehen. Wird man nicht etwa in der besonderen Reinheit einer solchen Proportion ein Stilmerkmal finden? — Vielleicht wird es auch möglich sein, ausgehend von der dramatischen Gliederung der Zeit, die der Dauereindruck eines Werkes darstellt, etwas über Art und Verlauf dieser Gliederung auszusagen und auf diesem Wege zur Form des Dramas vorzudringen. Junghans selbst spricht immerhin von der „dramatischen Zeitlinie", die sich vom Nullpunkt des Anfangs zur immer mehr spürbaren Dichte der Dauer erhebt.

An vielen Punkten seiner Untersuchung zeigen sich auch Ausblicke auf das Theaterkunstwerk. So kann die Feststellung gewisser Dauerwerte eines Dramas oder einer Szene geradezu einen Maßstab abgeben, mit dem man vergleichsweise die Tempogestaltung durch Dramaturg und Regisseur beurteilen kann. Darüber hinaus scheint sich überhaupt für die wissenschaftliche Formulierung spielhafter Größen ein weites Anwendungsgebiet zu öffnen. Denn wenn auch die Theaterwissenschaft in der Auffassung von Inszenierungselementen (beispielsweise des Bühnenkostüms) in-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0316
gefördert durch die DFG

zwischen zur Beschreibung wirkungsmäßiger Existenz vorgedrungen ist, so dehnt sich das Feld der Regie bis auf Technisches und Äußerlichkeiten immer noch unerforscht zwischen Drama und Aufführung. Gelingt es aber, dem Begriff des „Spielhaften" im Drama eine Definition des „Theatralischen" gegenüberzustellen, dramatisch-spielhafte und theatralische Qualitäten miteinander in Beziehung zu setzen, so wäre damit endlich einmal der ästhetische Ort bestimmt, den das Theater gegenüber dem Drama einnimmt. Lebensbedingungen und Gesetzlichkeit der Regiekunst liegen in dieser Distanz Drama — Aufführung. Solange sie unbekannt ist, wird es bei der Unsicherheit und Willkür bleiben, mit der man bisher die Tätigkeit des Regisseurs beurteilt. Die Historiker haben sich wenig oder ergebnislos mit dieser Frage befaßt. Da sie aber zu den wichtigsten des Theaters und einer Theaterwissenschaft gehört, ist es schon von Bedeutung, wenn nun von ästhetischer Seite ein gewisser Anhalt geboten wird.

Um so dringlicher aber meldet sich der Wunsch nach einer unmittelbaren Ergänzung des vorliegenden „Beitrages zur angewandten Methodenlehre einer Wissenschaft vom Dramatischen". Es ist bezeichnend, daß die neue Definition des Dramatischen zunächst auf die Raumbezogenheit als Charakteristikum stieß. Daß zur räumlichen Erstreckung auch die zeitliche gehört, erscheint notwendig und selbstverständlich, aber doch mehr als eine Folge davon. Gegenüber der zweifellos besonders charakteristischen Bedeutung der Zeit für die Epik konnte Junghans nur auf die andersgeartete, mehrfache Rolle der Zeit im dramatischen Werk hinweisen. So bedauert man bei aller Dankbarkeit für die überzeugende, formvoll und beredt gegebene Untersuchung beinahe, die neue dramaturgische Auffassung nicht zunächst am Raumproblem erhärtet zu sehen. Jedenfalls wäre eine Bestätigung durch eine Untersuchung des dramatischen Raums nunmehr doppelt willkommen.

Berlin. Winfried Klara.

---

von Ehrmann, Alfred: Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt. 548 Seiten, mit zahlreichen Bildern und Dokumenten. RM 14.—. Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Diese jüngste Brahmsbiographie tritt nach Umfang und Anlage neben die älteren Darstellungen von Niemann (1920), Nagel (1923) und Ernest (1930). Sie fußt wie die drei genannten Werke kaum noch auf dem persönlichen Erlebnis, wodurch Kalbecks großes Brahmswerk und Florence Mays Darstellung gekennzeichnet sind. Sie berichtet sorgfältig zusammenfassend über das von der Brahmsforschung Festgestellte und ergänzt den bekannten Tatsachenbestand um einiges neu in Erfahrung Gebrachte. Die Darstellung folgt dem zeitlichen Ablaufe des Lebens, das in seinen bürgerlichen Grenzen reich und bunt war. Brahms war keineswegs ein Einsiedler, sondern ein sehr tätiger und glücklicher Wirtschafter mit seinem Werke, in dessen Dienste er ganz Deutschland und Holland bereiste. Diese Konzertreisen brachten Buntheit in sein Leben. Künstlerischen Reichtum bedeuteten und spendeten die Sommerreisen in die Alpen und nach Italien; hier sproß der größte Teil seiner Werke. In diese lange Kette äußerlich wenig bedeutsamer Ereignisse eine leicht erkennbare Ordnung zu bringen, das hat Schwierigkeiten. Erst wer durch wiederholte Beschäftigung mit dem Lebensgange des Meisters diesen zu überblicken vermag, der wird der Darstellung Ehrmanns gern und willig folgen können. Auf vertrautem Felde erscheint dann hier manches neu beleuchtet und warm bestrahlt von einer zuversichtlichen künstlerischen Verehrung, von verständnisvoller Liebe für den Menschen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0317
gefördert durch die DFG

Man wird durch Ehrmann also mehr den Lebensweg des Künstlers Brahms entlanggeführt, als daß man seine Werkstätte betritt. Eingehend wird von dem Widerhall, den das Werk des Meisters zu seinen Zeiten und späterhin weckte, berichtet. In die Untergründe, aus denen die einzigartige Erscheinung der Brahmsschen Psyche aufstieg, wird aber kaum hinabgeleuchtet. Wollte sich Ehrmann den Gefahren, die hier lauern, entziehen, indem er sich ihnen nicht näherte? In einer Brahmsbiographie von solchem Umfange werden manche auch den Verzicht auf eine Darstellung des kultur- und kunstgeschichtlichen Hintergrundes dieses Lebens und Wirkens als eine Lücke empfinden. Wenigstens hätten von den Vorbedingungen zu einem Versuche, den einzigartigen Künstler in den geistigen Haushalt der ihn tragenden Kulturen und seiner Umwelt einzuordnen, gesprochen werden können. Solche Hinweise hätten die Sachlichkeit und das überparteiliche ästhetische Urteilen über Brahms' Werk gefördert, und solcher Klärung bedürfen wir noch.

Man muß also annehmen, daß Ehrmann sein Buch mehr für den weiten Kreis der unbedenklichen Verehrer des Meisters einrichten wollte, als der kleinen Fachschaft von Kunstforschern bisher dunkle Gebiete zu erleuchten.

Daß Ehrmann die eigentlichen Kunstfragen nur streifen will, geht schon daraus hervor, daß er die Darstellung des künstlerischen Werkes mit der Lebensbeschreibung seines Meisters verwebt. So erfährt man nirgends etwas Zusammenhängendes über den Stil dieses Künstlers, über den notwendigen Gegensatz zur Musik der Klassiker, über das Gemeinsame und Trennende zwischen der Brahmsschen und Wagnerschen Tonsprache.

Wie sehr sich von Ehrmann solchen Fragestellungen — die in einer Künstlerbiographie doch voranstehen müßten — verschließt, zeigt z. B. der Abschnitt über die Lieder. Weder das Verhältnis des Brahmsschen Liedes zur Lyrik Schuberts und Schumanns, noch das zu Wolf wird behandelt, sondern nur mit gelegentlichen Bemerkungen berührt.

Ich betone diesen Verzicht des Verfassers auf eindringliche Behandlung der kultur- und kunstgeschichtlichen Fragen, die das Leben und Schaffen von Brahms in großer Fülle aufwarfen, deshalb, weil in dieser Zeitschrift der Blick des Referenten zuerst nach dieser Seite hin fallen muß. Daß er dort nicht so gefesselt wird, wie erwartet wurde, schließt nicht aus, daß alle, die Brahms als vorbehaltlose Liebhaber nahen, in Ehrmanns Buch eine Fülle von Anregungen und Belehrungen finden werden.

Berlin. Justus Hermann Wetzel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0318
gefördert durch die
DFG

Höhere Wirkungsgestalten des sprachlichen Ausdrucks im Deutschen.

Von

Friedrich Kainz.

I.

Das Thema des vorliegenden Aufsatzes wird einmal den Gegenstand eines Hauptabschnittes in einer künftig zu schreibenden Sprachästhetik zu bilden haben. Dieser günstigeren Gelegenheit muß die einläßliche Beantwortung der in Betracht kommenden Fragen verspart bleiben; hier können sie schon deshalb nicht erschöpfend behandelt werden, weil der zur Verfügung stehende geringe Raum das Vorbringen eines größeren Beispielsbestands, auf den bei stilistischen Arbeiten so sehr viel ankommt, fast völlig ausschließt. Wir müssen uns darauf beschränken, das Problem möglichst klar zu fassen, ferner für die hier sich darbietenden Erscheinungen eine zulängliche sprachphilosophische und stiltheoretische Formel zu finden, die der künftigen sprachästhetischen Forschung die Arbeit erleichtern soll und schließlich diese durch einige vielbesagende Anregungen in die richtigen Bahnen zu lenken. Ich glaube indes, daß mit Hinblick auf das zur Erörterung vorgeschlagene Anliegen auch diese vergleichsweise bescheidene Zielsetzung wohl genügen wird, um das uns vor allem Wichtige erreichen zu lassen. Denn hier handelt es sich keineswegs um ein völlig neues Problem oder um ein Verfahren, für das man bislang überhaupt noch nicht sehend geworden wäre, vielmehr lediglich um einige letzte Schritte auf einem Weg, auf dem die frühere Stilistik bereits nicht unbeträchtliche Strecken zurückgelegt hatte, wenngleich mehr in unsicherem Umherirren als in zielbewußtem Vorwärtsschreiten. Vor allem ist es uns darum zu tun, der Stilistik durch klare Fragestellung ein seit mehr als zweitausend Jahren vage geahntes Problem zu deutlichem Bewußtsein zu bringen.

Die gesamte Sprachästhetik von ihrer Begründung durch die Redelehre der Griechen bis zur modernen Stilistik ist eine ausgesprochene Mosaikforschung, die sich vornehmlich mit den einzelnen sprachlichen Wirkungsmitteln befaßt. Die unter den allbekannten Bezeichnungen „Tropen und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0319
gefördert durch die DFG

Figuren" begriffenen Redeformen und Wendungen zogen den Hauptanteil des sprachästhetischen Beobachtens und Nachdenkens auf sich. Daneben dämmerte bereits früh, doch ohne zur Klarheit bewußter Einsicht zu gedeihen, die Ahnung auf, daß es höhere sprachliche Wirkungsgestalten gebe, die von unten, von den stilistischen Einzelformen aus, nicht genügend zu bewältigen seien, zu deren Erfassung ein anderer Betrachtungsstandpunkt gewählt und eine Reihe höherer Grundbegriffe gebildet werden müsse. Nachdem die Elementarformen des Sprachstils in den Kapiteln von den Tropen und Figuren bis in die verschmitztesten Abschattungen begrifflich bestimmt und inventarisiert worden waren, fing man an, nach Gesichtspunkten zu suchen, um die kaum übersehbare Fülle der einzelnen Ausdrucksmittel psychologisch zu ordnen. So gruppiert man sie etwa nach ihren Gefühlsvoraussetzungen bei dem sie Gebrauchenden und nach ihrer Wirkung auf den Apperzipierenden. Man ahnt, daß es auf diese Weise möglich sein müsse, zu einer höheren Leistungsschicht stilistischer Ordnungsbegriffe zu gelangen. In diesem Sinn bemüht sich die Schrift „*Περὶ τρόπων*" des jüngeren Gorgias in einem ersten Ansatz, über die äußerliche Anordnung des Figurenbestandes, die unsystematische Nebeneinanderreihung der hieher gehörigen Stilmittel dadurch hinauszukommen, daß sie diese nach dem Gesichtspunkt typischer Gefühlserträge zu ordnen beginnt. Bestimmte Figuren wirken im Sinn von Pathos, Leidenschaft und betonter Kraft, sie erhöhen Wucht und Eindringlichkeit der Rede ganz wesentlich. Anderen Stilformen kommt diese Wirkung nicht zu. Auch von den „*γένη*", „*ἁρμονίαι*" und „*χαρακτῆρες*" aus sucht man die Gefühlserträge der einzelnen Figuren näher zu bestimmen. Da ich an anderer Stelle von diesen Dingen einläßlicher gehandelt habe, genüge hier der Hinweis. Nur von solchen Bemühungen sei noch kurz die Rede, welche geeignet sind, die diesen Versuchen innewohnende „ratio" deutlich zu machen. So wendet etwa Adelung[1]) viel Eifer daran, eine systematisch gliedernde Bewältigung des überlieferten vielspältigen Figurenbestandes zu gewinnen. Seine Einteilung geht psychologisch vor: in Anlehnung an die Aufklärungsseelenkunde, vor allem die Chr. Wolfs, faßt er die Figuren als Mittel, die „unteren Seelenkräfte in Bewegung zu setzen"; sie zerfallen daher in so viele Klassen, als untere Seelenkräfte vorhanden sind. Dergestalt ergibt sich ihm folgende Gliederung: Figuren der Aufmerksamkeit, der Einbildungskraft, Figuren für Gemütsbewegungen und Leidenschaft und schließlich solche für Witz und Scharfsinn. Seine Gruppe der Figuren der Gemütsbewegungen und Leidenschaft vereinigt im wesentlichen diejenigen Stilmittel, die im Sinn gesteigerter Wucht und pathetischer Kraft des Ausdrucks zu wirken geeignet sind. Er nennt hier: Ausruf, Hyperbel, Cumu-

[1]) J. Ch. Adelung, Über den deutschen Stil. 2. Aufl. 1787. I. Bd. S. 286.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0320
gefördert durch die DFG

latio, Ellipse, Aposiopese, Asyndeton, Polysyndeton, Wunsch, Beteuerung, Schwur, Verwünschung. Dieser Klasse von sprachlichen Ausdrucksmitteln entspricht die der „pathetischen Figuren“ in der Stilistik K. F. Beckers[2]), in der gleichfalls die dem Ausdruck kennzeichnende Steigerungen in der Richtung des Kraftvoll-Leidenschaftlichen verleihenden Stilmittel zusammengefaßt sind: Wiederholung, Häufung, Hyperbel, Klimax + Häufung, emphatische Wörter, Frage, Ausruf usw. Wenn schon nicht der „terminus“, so ist doch die „notio“ des Begriffs der pathetischen Figuren der herkömmlichen Stilistik seit langem geläufig, ja diese haben hier ganz besondere Beachtung gefunden und es bedurfte langer Zeit, bis die Eingliederung dieser bevorzugten Ausdrucksgestalt in eine Reihe nebengeordneter Kategorien erfolgte. Diese Vorzugsstellung erklärt sich zunächst daraus, daß es sich hier um den am meisten in die Augen fallenden Ausdruckstypus handelt, dann aber wohl auch aus gewissen geschichtlichen Gründen. Die antike Rhetorik, deren Beispiel so viele Jahrhunderte hindurch schlechthin verbindlich blieb, ging bei ihrer Betrachtung der Stilmittel von den Normalformen des Ausdrucks aus und unterschied dabei Figuren, die die normale Kraft der Rede steigerten oder sie zum Zweck gegensinniger Gefühlswirkungen mindernd unterboten — etwa durch häufige und folgerechte Verwendung von Euphemismen, Hypokorismen und Litotes-Fügungen. Daß die Gruppe der zur Steigerung des Ausdrucks dienenden Redemittel gegenüber den zur Erzeugung anderer Wirkungsgestalten tauglichen Klassen von Stilformen so besondere Beachtung erfuhr, hat seinen Grund dann wohl mit darin, daß diese Kategorie der gesteigerten Kraft am frühesten eine maßgebliche Sonderdarstellung in einer sehr bekannt gewordenen Monographie („*Περὶ ὕψους*“) gefunden hat. Deren Verfasser behandelt nicht nur das allgemeine Wesen des Erhabenen, sondern bespricht auch die konkreten Wirkungsmittel des erhabenen Stils. Der große Einfluß dieser Schrift war für die autoritätsgläubige Sprachstilkunde ein lange mitbestimmender Grund, an der Vorzugsstellung der genannten Figurengruppe festzuhalten. Dann kommt man dazu, die engen Beziehungen bestimmter sprachlicher Wirkungsmittel zum Komischen für die Stilistik zu verwerten. Diese treten besonders deutlich im Witz hervor, der die von Gnaden des Sprachmaterials bestehende Unterform des Komischen ist, ferner in der Ironie, mit welchem Begriff bekanntlich eine stilistische Einzelfigur, ein Sprachcharakter und ein Untertypus des Komischen bezeichnet werden. So kennt Becker neben den Figuren des Pathos auch solche des Komischen[3]). Diese letzte Gruppe umschließt bei ihm folgende sprachliche Wirkungsmittel: Zusammenstellung unvereinbarer Dinge

---

[2]) K. F. Becker, Der deutsche Stil. 3. Aufl. bearb. v. O. Lyon. 1884. S. 313ff.
[3]) K. F. Becker, a. a. O. S. 616 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0321
gefördert durch die DFG

(etwa edler und niedriger) unter einem gemeinsamen Begriff, unvermitteltes Nebeneinanderstellen von Altertümlichem und Modernem in Wortwahl und Ausdruck, ungereimte Bilder, Gleichnisse, Hyperbeln, ungereimte Wortbildungen und -zusammensetzungen, Wortspiele usw. Das Verhältnis des Sprachausdrucks zu Komik, Witz und Humor gibt dann einen besonders wichtigen Gesichtspunkt in der Kategorientafel für Stiluntersuchungen ab, die W. Schneider entwirft[4]). O. Weise teilt die stilistischen Wirkungsmittel nach folgenden Typen des sprachlichen Ausdrucks ein: Kraft und Stärke, Würde, Anmut und Milde der Sprachgestaltung; daneben finden Witz und Humor gesonderte Beachtung[5]). Ähnliche Einteilungsbemühungen sind noch in zahlreichen anderen Stilistiken anzutreffen, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Der Zweck dieser Versuche ist klar. Es soll eine gliedernde Bewältigung jener Überfülle von beobachteten und benannten Sprachwirkungsmitteln gegeben werden, die die alte Redelehre in ziemlich wirrem Gewühl vor uns hinstreut. Es handelt sich darum, die Unzahl der Figuren durch Unterordnung unter bestimmte psychische Ausdrucks- und Wirkungsgesetzlichkeiten vereinfachend zu ordnen und verstehend zu bewältigen. Was aber ist nun die „ratio" dieser Gliederungsversuche, die Sinnrichtung dieser Einteilung? Man muß diese Frage mit aller Deutlichkeit stellen und in gleicher Weise beantworten, denn der bisherigen Stilistik ist das den genannten Einteilungsversuchen zugrunde liegende Prinzip nicht in voller Klarheit zum Bewußtsein gekommen, was dann wieder zur Folge hat, daß von einer folgerechten und vollständigen Durchführung dieses Grundsatzes noch keine Rede sein kann. Man hat es hier mehr mit einem Aufraffen zufällig sichtbar gewordener Teilkategorien als mit einem systematischen Zuendeführen eines bestimmten Gliederungsgedankens und einem vollständigen Auswerten eines bis in seine letzten Folgerungen einsichtig gewordenen kategorienbildenden Gesichtspunktes zu tun. Welcher ist das aber? Ich glaube, man greift hier mit der Annahme nicht fehl, daß allen diesen Stilistikern dunkel die Absicht vorschwebte, jene kennzeichnenden Gefühlstypen der ästhetischen Wirkung und die ihnen auf der Gegenstandsseite zugeordneten Beschaffenheiten, die man in der Ästhetik landläufig als Modifikationen des Schönen, als Kategorien oder Grundgestalten des Ästhetischen bezeichnet, auf das besondere Gebiet sprachästhetischer Wirkungen zu übertragen und dadurch für die Stilistik zu nutzen. Erhabenes und Anmutig-Zierliches, Sinnlich- und Geistig-Ästhetisches, Schönes und Charakteristisches, Naiv-Rührendes, Komisches, Witziges, Humoristisches — alles das und noch manch anderen Gefühlstypus gibt es auch im Bereich des Sprach-

[4]) W. Schneider, Deutsche Kunstprosa. 1926. S. 8 f.

[5]) O. Weise, Ästhetik der deutschen Sprache. 4. Aufl. 1915.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0322
gefördert durch die DFG

ästhetischen. Die mit der Sprache zu erzielenden Gefühlserträge lassen sich von diesen höheren und komplexen Wirkungsgestalten aus gliedern; dergestalt wird es dann auch möglich, den kaum geordneten Bestand an einzelnen Stilmitteln durch Einordnung in dieses Kategoriennetz höherer Stilbegriffe sinngemäß einteilend und systematisch zu bewältigen. Wenn die Vertreter der Sprachstilkunde von einzelnen dieser Grundgestalten für ihre Betrachtungen Gebrauch gemacht und bestimmte Stilmittel für den pathetisch-erhabenen und den anmutig-tändelnden Ausdruck unterschieden sowie Sprachformen herausgegliedert haben, die der Redefügung den Charakter des Komischen, Humoristischen, Burlesken und Ironischen zu verleihen geeignet sind, so geht daraus zweierlei hervor. Einmal, daß ihnen die Verwertung der ästhetischen Grundgestalten tatsächlich als mögliches sprachästhetisches Gliederungsprinzip vorschwebte — nach den gezeigten Proben kann gerade darüber kein Zweifel bestehen — dann aber — und das ist aus der ganzen Art ihres Vorgehens ebensowenig zweifelhaft — daß sie dabei über ein unklares Ahnen eben doch nicht hinauskamen. Denn sonst wäre es nicht einzusehen, warum sie sich auf diese paar Zufallskategorien beschränkten und nicht das gesamte von der bisherigen Ästhetik erarbeitete Gefüge von grundgestaltlichen Wirkungstypen für ihre stilistischen Zwecke heranzogen. Ebenso gut wie nach den pathetischen und komischen Wirkungsmitteln der sprachlichen Darstellung hätte man nach den schönheitlichen, charakteristischen, rührenden usw. Erträgen von Sprachfügungen fragen und zu ihrer Bewältigung eine Reihe höherer Stilbegriffe ausbilden können. Daß sich die poetische Eigenart eines Dichters nicht nur hinsichtlich der verwendeten Auswahlprinzipien inhaltlicher Art (Erfindung, Motivgestaltung), sondern auch mit Bezug auf den Sprachstil im engern Sinn erfassen läßt, kann nicht bestritten werden. Die Stilistik tritt den ihr daraus erwachsenden Aufgaben nur dann vollgerüstet gegenüber, wenn sie über ein Begriffsmaterial verfügt, das ihr die Erfassung und Kennzeichnung der in jedem dichterischen Lebenswerk aufzuweisenden Dominanzen höherer Wirkungsgestalten ermöglicht. Von hier aus ist eine Stilcharakteristik ungleich leichter und ertragreicher vorzunehmen als von den Einzelkategorien der Syntax, der Bildlichkeit usw. aus, auf die sich die Stiluntersuchungen lange Zeit beschränkten. Über die Brauchbarkeit und Notwendigkeit der höheren Stilbegriffe, von denen hier die Rede ist, kann es wohl keinen Zweifel geben.

Zur Erklärung der bereits mehrfach hervorgehobenen Tatsache, daß die Stilistiker mit Bezug auf das hier besprochene Gebiet über gelegentliche, unsystematische und unvollständige Ansätze sowie ein höchst vages Ahnen des zugrundeliegenden Kernproblems nicht hinausgekommen sind, glaube ich die beiden folgenden Gründe anführen zu dürfen. Zunächst einmal war die sprachästhetische Forschung bis vor kurzem das Arbeitsgebiet empi-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0323
gefördert durch die
DFG

risch-philologischer Kunstlehren, zu einer psychologischen und philosophischen Sprachästhetik ist es erst neuerdings gekommen. Damit hängt es zusammen, daß man mehr auf konkrete Einzelfeststellungen hinsichtlich bestimmter ästhetischer Erträge als auf die allgemeinste Begründung und Zurückführung dieser Erscheinungen auf letzte Elementargesetze der sprachlichen Apperzeption und dann des menschlichen Seelenlebens überhaupt ausgegangen war. So waren etwa der bisherigen Stilistik die einzelnen Formen des bildlich-uneigentlichen Ausdrucks ungleich wichtiger als das sprachästhetische Elementarphänomen der Bildlichkeit und das dieses erst voll verständlich machende Verhältnis von Sprache und Anschauung. Der neuen Sprachästhetik erwächst daher die wichtige Aufgabe, die dogmatische Oberflächensystematik der philologischen Schulstilistik durch ein kritisches Verfahren zu ergänzen, das in Anschluß an die moderne psychologische und philosophische Sprachtheorie ein ätiologisches Gefüge letzter ästhetischer Wirkungsgesetzlichkeiten zu erarbeiten unternimmt. Dazu gehört dann auch die Bearbeitung des hier aufgewiesenen Problems, die mit ganz anderen Mitteln als bisher und mit ganz anderer Folgerichtigkeit in Angriff genommen werden muß. Daß eben hier manche Wünsche unerfüllt geblieben sind, hat dann noch einen zweiten Grund, nicht wissenschaftsgeschichtlicher, sondern sachlicher Art. Wenn eine wirklich folgerechte und erschöpfende Auswertung der ästhetischen Grundgestalten für die Stilistik bislang nicht erfolgte, so lag das sicher auch an den Schwierigkeiten, die sich einem solchen Unternehmen in den Weg stellen und die zu verkleinern oder zu leugnen, der Sache einen schlechten Dienst erweisen hieße. Denn so unkompliziert verhalten sich die Dinge nicht, daß man das von der allgemeinen Ästhetik geschaffene Begriffsgefüge einfach auf die stilistischen Tatsachen zu übertragen brauchte, um schon ein verwendungsbereites System höherer sprachästhetischer Kategorien vor sich zu haben. So wichtig die Modifikationen des Ästhetischen als heuristische Prinzipien auch für eine auf höhere Wirkungsgestalten ausgehende Stilistik sind, so viel an Einsichten sich durch Beachtung dieser Dinge gewinnen läßt, geht es doch keinesfalls an, die darauf bezüglichen Erkenntnisse der Ästhetik unumgestaltet auf das sprachstilkundliche Gebiet zu übertragen. Es ist nicht möglich, jeder von der genannten Wissenschaft festgestellten, beschriebenen, zergliederten und benannten Grundgestalt ein sprachästhetisches Gegenstück zuzuordnen. Wenn ein Dichter im Sinn des Tragischen, des Ästhetischen der erfreuenden oder niederdrückenden Art wirkt, so kommt dies so gut wie zur Gänze auf die Rechnung inhaltlicher Faktoren, der verwendeten Vorstellungen und nur zum allergeringsten Teil auf die des Sprachlich-Stilistischen im eigentlichen Sinn. Die hier erscheinende tragische Wirkung ist einfach das allgemeine ästhetische Phänomen, das wir mit diesem wohlbekannten Namen bezeichnen, keines-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0324
gefördert durch die
DFG

falls eine besondere sprachästhetische Wirkungsgestalt. Das Tragische also läßt sich nicht wie etwa das Komische, Humoristische, Erhabene, Anmutige, Charakteristische usw. als eigene sprachästhetische Grundgestalt ansetzen. Aber deswegen, weil für einzelne ästhetische Grundgestalten sprachästhetisch-stilistische Zuordnungen mißlingen, entsprechende Korrelate im Sinn geschlossener, voneinander abgrenzbarer Typen von Wirkungsgestalten nicht aufweisbar sind, geht es doch nicht an, dieses Problem überhaupt nicht sehen zu wollen. Man wird eben — ausgehend von dem Kategoriengefüge der allgemeinen Ästhetik — genau zu prüfen haben, für welche der dort aufgezählten Grundgestalten die Sprache und die mit ihr zu erzielenden typischen Wirkungen genaue Entsprechungen bieten, d. h. welche spezifisch sprachlichen Wirkungsgestalten sich mit denen decken, die die Ästhetik anführt, ohne noch ihre Verwirklichung in einem bestimmten Kunstmaterial ins Auge zu fassen.

Um meine Fragestellung deutlicher zu machen, gehe ich von einem Beispiel aus. Wenn man G. Kellers Meistererzählung „Der Schmied seines Glücks“ liest, so fühlt man sich im Sinn eines ganz bestimmten Gefühlsertrags beeinflußt, der einen typischen Fall innerhalb der Möglichkeiten des ästhetischen Angesprochenseins darstellt. Für diese kennzeichnende Gesamtfärbung unseres Erlebens und Genießens, zu deren Eintreten das genannte Wortkunstwerk die Bedingungen und Anweisungen liefert[6]), hat die Ästhetik seit langem einen Begriff bereit: sie spricht hier von Humor. Damit ist eine bestimmte ästhetische Grundgestalt bezeichnet, ein ästhetischer Charakter von deutlicher Eigenart; dieser Begriff sagt Wesentliches und Kennzeichnendes aus über die Struktur des schöpferischen Gefühls im Künstler, aus der die bestimmte Beschaffenheit, das gegenständliche So-Sein des Kunstwerks erwuchs, sowie über die Gesamtfärbung des Gewebes der Gefühle beim Beschauer, der dieses Kunstwerk in angemessener Weise ästhetisch nacherlebt. Durch welche Mittel vermag Keller diese Gefühlswirkung, diese eigenartige Beschaffenheit des Eindrucks im Leser hervorzurufen? Zunächst wird man hier natürlich auf das vom Dichter ins Leben gerufene Spiel von Vorstellungsinhalten hinweisen, auf die hier verwendeten Motive und das sachliche Geschehen innerhalb der sprachvorstellungsmäßig neugeschaffenen Welt. Ein schlauer Streber führt sich durch seine allzugroße Schläue selbst ad absurdum; wäre er minder abgefeimt, würde er sich nicht so restlos um den Erfolg seiner Bemühungen bringen. Diese Selbstaufhebung eines Scheinwerts wirkt zunächst komisch; die behaglich betrachtsame Gefühlshaltung dagegen, mit der uns der Dich-

[6]) Zu dieser allgemeinen Kennzeichnung des Wesens der ästhetischen Grundgestalten vgl. M. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 2. Aufl. 1923. S. 138.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0325
gefördert durch die DFG

ter die Schwächen seiner Menschlein vorführt und scheinbare Klugheit als Torheit erweist, der gutmütig schmunzelnde Anteil, mit dem er ihre Narrheiten erzählt und die tiefe Weisheit, mit der er am Schluß den Nachweis erbringt, daß „Glück" niemals im äußern Erfolg, sondern in Selbstbescheidung und Genügsamkeit liege — alles das führt in eine bedeutendere Tiefe, als sie der Komik beschieden ist, es verwirklicht und bekundet die ästhetische Grundgestalt des Humors, die in diesem Fall aus einer analogen Charakterstruktur und Lebensform erwächst. Nun fragen wir weiter: Liegen diese humorvollen Erträge lediglich in den Vorstellungsinhalten beschlossen oder trägt auch die vom Dichter gewählte sprachliche Formung Wesentliches zu dieser Wirkung bei? Mit anderen Worten: ist die ästhetische Grundgestalt des Humors lediglich eine poetisch-literarästhetische oder auch eine sprachästhetisch-stilistische Kategorie? Das letztere ist der Fall, und dem Erweis dieser Behauptung wird ein großer Teil der vorliegenden Arbeit gewidmet sein. Was man herkömmlich als Humor, Witz, Komik, Pathetisch-Erhabenes, Anmutig-Zierliches, als Geistig- und Sinnlich-Ästhetisches, als Naiv-Rührendes, als Schönes und Charakteristisches bezeichnet, sind also nicht nur allgemein ästhetische und weiterhin poetisch-literarästhetische (hinsichtlich ihrer Verwirklichung im Bereich der Dichtung), sondern besondere stilistische Grundgestalten, typische Wirkungsgestalten des sprachlichen Ausdrucks. Die Sprache verfügt über eine Reihe von Stilmitteln, die von sich aus im Sinn der angegebenen Grundgestalten zu wirken und den Gefühlseindruck bestimmter Vorstellungsinhalte durch gleichsinnige Wirkung wesentlich zu unterstützen vermögen. Wenn eine Dichtung den Leser im Sinn des Erhabenen oder Anmutigen beeindruckt, so kommt diese Wirkung nicht lediglich auf die Rechnung des inhaltlichen Teiles, sondern in nicht geringem Ausmaß auf die der sprachlichen Formung, die den vorgebrachten Vorstellungsinhalten zuteil wird. Die heiter-betrachtsame Haltung des Humoristen Keller wirkt sich in einer Reihe kennzeichnender sprachlicher Wirkungsformen aus, die Ansätze zu ganz bestimmten Gefühlswirkungen sind. Von ihnen wird in späteren Ausführungen noch des näheren die Rede sein. Die dort vorzubringenden Beispiele werden den Hauptteil des Beweises für unsere Aufstellungen zu liefern haben, die wir vorläufig nur durch das eine oder andere vorweggenommene Argument zu stützen vermögen. Als ein solches mag folgende Erwägung schon hier vorgebracht werden. Es gibt sprachliche Wirkungsmittel, die unabhängig von dem mit ihnen verbundenen Inhalt und gleicherweise verhältnismäßig unabhängig von gestaltlichen Einbettungen bestimmte gleichbleibende Erträge zeitigen. Gewisse Stilmittel, die im Sinn der Grundgestalt des Charakteristischen gute Wirkung tun, würden eine auf Schönheit der Sprache gestellte Diktion sofort und gründlich zerstören. Andere Stilmittel sind nur in einer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0326
gefördert durch die
DFG

pathetisch gesteigerten Vortragsweise angebracht, im Gefüge einer unpathetischen und unemphatischen Rede würden sie nicht nur fehl am Ort sein, sondern geradezu parodistisch anmuten. Sprachmittel, deren man sich mit nie ausbleibendem Erfolg bedient, um komische Wirkungen hervorzubringen, sind in ernstem Vortrag unmöglich. Bereits von der Beachtung dieses Sachverhalts aus eröffnet sich die Einsicht, daß es der Sprache gegeben ist, mit ihren Mitteln bestimmte und kennzeichnende Wirkungen zu erzielen, die mit den Gefühlstypen, wie sie die allgemeine Ästhetik in ihrem Grundgestaltenkapitel beschreibt, weitgehende Übereinstimmung aufweisen. Wie die Sprache im Bereich des Logischen mehr ist als ein passives und neutrales Mittel zur Einkleidung und Äußerung von Gedanken, so ist sie auch in ästhetischer Hinsicht weit mehr als ein indifferentes Gefäß zur Aufnahme von poetisch wirksamen Vorstellungen. Diese höheren Wirkungsgestalten, die dem Sprachlichen als solchem zuzurechnen sind, sehen wir etwa — um vorläufig nur einige beispielhafte Fälle zu nennen — in folgenden Erscheinungen verwirklicht.

In seiner Sonderschrift über das Komische betont Henri Bergson[7]), eine große Zahl komischer Effekte bedürften der Sprache, um in Erscheinung zu treten; gleichwohl könne man die Wortkomik als besondere Kategorie ansetzen. Denn es ist wohl zu scheiden, „entre le comique que le langage exprime, et celui que le langage crée". Jenes läßt sich zur Not aus einer Sprache in die andere übersetzen, die zweite der erwähnten Formen des Komischen ist unübersetzbar. Hier nämlich liegt das Komische in der Sprache selbst: alles, was es ist, verdankt es dem Satzbau und der Wortwahl. „C'est le langage lui même, ici, qui devient comique". Bei Witz und Wortkomik (im Gegensatz zu Sach-, Situations- und Charakterkomik) ist ja der komische Ertrag zur Gänze eine Folge eben dieser Sprachgestaltung; er verschwindet, sobald man andere Worte wählt. Witz und Wortkomik sind also auch besondere sprachästhetische Grundgestalten. Auch der Humor vermag zu einer solchen zu werden. Er wird es dann, wenn die humoristische Grundstimmung eines Dichters zu ganz bestimmten sprachlichen Apperzeptionen, Eigenheiten in Wortwahl, Wortbildung, Vergleichstechnik usw. führt, die die behagliche, heiter-betrachtsame Art des Humoristen gleichsinnig unterstützen und erst wirksam zum Ausdruck bringen. Auch hier ist nicht wenig von der erzielten Wirkung der Art der Sprachgestaltung gutzuschreiben, was schon daraus hervorgeht, daß man bei gleichbleibendem Vorstellungsgehalt durch andere sprachliche Fügungen den Eindruck der Stelle hinsichtlich des humoristischen Ertrags wesentlich abschwächen kann. Die sprachliche Grundgestalt des Erhabenen liegt vor, wenn ein Dichter nicht

---

[7]) H. Bergson, Le rire. Essai sur la signification du comique. 21. éd. 1922. S. 105 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0327
gefördert durch die DFG

nur von gewaltigen und großartigen Dingen redet, sondern auch in wuchtiger und pathetischer Weise von ihnen spricht. Die Anakreontiker und Rokokopoeten plaudern in den zierlichen Gedichten ihrer petite poésie von allerhand verliebten Bagatellen und zwar tun sie das in einer tändelnden und leichtgeschürzten Weise, welche die Wirkung der vorgebrachten Vorstellungsinhalte vom Sprachlichen her wesentlich unterstützt. Ihre Sprachgestaltung ist vornehmlich auf die Grundgestalt des Anmutigen gestellt. Der fast zur Gänze auf das Anmutige abgestellte Sprachstil Wielands vermag erhabene, ernste und tragische Gehaltskomplexe kaum je zu voller Wirkung zu bringen.

Aufgabe der Sprachästhetik muß es nun sein, sich über die Mittel klar zu werden, durch welche die Sprache im Sinn des Erhabenen, Anmutigen, Schönen usw. zu wirken imstand ist. Gelingt es ihr nun, hier zu einer möglichst vollständigen und systematischen Reihe von Erkenntnissen zu kommen, so hat sie damit eine bedeutsame Ergänzung der in der früheren Stilistik vorherrschenden Betrachtung der einzelnen sprachlichen Wirkungsmittel im Sinn einer modernen Stilistik der höheren Sprachgestalten vollzogen und damit zur Vollendung gebracht, was der früheren Stilkunde als Ziel unklar vorschwebte. Worauf hat nun die sprachästhetische Betrachtung ihre Aufmerksamkeit zu richten, um möglichst viel von den sprachlichen Mitteln zu erfassen, die zur Erzeugung eben jener grundgestaltlichen Wirkungen geeignet sind? Hier kommen sämtliche Besonderheiten der sprachlichen Apperzeption und Wortwahl, Besonderheiten in Wortgebrauch (Wortbildung, -zusammensetzung, Neuwörter, altertümliche Wörter, Idiotismen und Provinzialismen, Synonymik), Bilder und Vergleiche (Tropik) in Betracht; der Gesamtbereich der sogenannten Figuren ist auf die hier wirksamen Dominanzen und Bevorzugungen anzusehen; schließlich ist die Aufmerksamkeit auf die Besonderheiten in der Satzfügung sowie im Rhythmus und Numerus zu lenken. Die rhythmische Struktur der Rede, die Verteilung der Akzente im Satz, die Häufung oder Vermeidung besonders beschwerter Stellen, die Länge der Sätze, das Tempo — alles das sind Teilfaktoren, die für die Erzielung bestimmter Sprechcharaktere und Wirkungsgestalten der Rede von großer Bedeutung sein können, mag auch unser Sinn für diese Dinge einigermaßen zurückgegangen sein. Auf die Wichtigkeit des Rhythmus für die hier zur Erörterung stehende Frage hat Becker[8]) treffend hingewiesen, wobei er von der tief in der Natur des Menschen gegründeten Verbindung besonderer rhythmischer Formen der Rede mit besonderen Zuständen des Gemüts ausgeht. Lust und fröhlicher Scherz bekunden sich in anderen rhythmischen Formen als feierlicher Ernst und erhabene Gemütsstimmung.

[8]) K. F. Becker, a. a. O. S. 296.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0328
gefördert durch die DFG

Die durchzuführende Untersuchung wird von einem bestimmten Aspekt aus vorzunehmen sein, der durch die gegenwärtige Forschungslage auf dem Gebiet der Psychologie nahegelegt wird. Die der Erfassung der ästhetischen Grundgestalten innerhalb des Sprachlichen gewidmete Betrachtung wird nicht mosaikhaft-atomistisch im Sinn der früheren Elementenstilistik von den einzelnen Stilmitteln ausgehen und sie als Träger der höheren Wirkungsgestalten annehmen dürfen, sondern wird sich von vornherein auf diese einzustellen haben, die ja keineswegs zur Gänze[9]) von unten her zu erfassen sind.

Wichtiger als der Nachweis einzelner Stilmittel, die in erhabenen, komischen usw. Sprachfügungen eine besondere Rolle spielen, ist die Darlegung der kennzeichnenden Durchdringungen, die gewisse Figuren miteinander dort eingehen, wo eine bestimmte Wirkung erzielt werden soll. Einer Gestaltästhetik höherer sprachlicher Wirkungstypen darf es nicht lediglich um einen mosaikhaften Wirkungskatalog der Einzelstilformen zu tun sein, sondern außerdem und vor allem um ein Aufzeigen kennzeichnender Vergattungen und gestalthafter Kombinationen der Einzelfiguren zu eigenartigen Gesamtgestalten. Von hier aus kann man dann gewissen Schwierigkeiten begegnen, die für die atomistische Stilistik von früher kaum zu überwinden waren. Jener vor allem, daß ein und dasselbe Stilmittel von dem gestaltlichen Zusammenhang, in dem es eingebettet ist, jeweilig einen ganz verschiedenen Wirkungssinn erhalten kann: so vermag etwa die Hyperbel sowohl erhaben-pathetisch wie auch grotesk-komisch zu wirken, und das Diminutiv ist eine Lieblingsform der anmutig-zierlichen wie der naiv-rührenden Wirkungsgestalt. Eine Hyperbel ist eben unter Umständen im Zusammenhang A etwas anderes als im Komplex B, wie denn auch ihr Funktionswert in den Personalstilen verschiedener sprachkünstlerischer Schöpferpersönlichkeiten nicht völlig der nämliche ist. Sehr richtig hat W. Schneider bemerkt[10]), die Antithese sei bei Schiller etwas anderes als bei Börne. „Bei Schiller dient sie der Klarheit und Bestimmtheit der Sprache, bei Börne hilft sie mit, die Sprache leicht und spielerisch zu gestalten. Die einzelne Stilform erhält ihr besonderes Gepräge aus der Verbindung und Durchkreuzung mit anderen und aus dem Rhythmus, dem Zeitmaß der Stimmung des Sprachganzen.“ Von unten her kann man sich der Wirkungsgestalten jedenfalls nicht bemächtigen, und eine stilistische Betrachtung, der es um diese zu tun ist, darf nicht bei einer Beschäftigung mit den einzelnen

---

[9]) Die notwendigen Einschränkungen dieses Gestaltgesetzes werden an späterer Stelle zur Sprache kommen; daß uns ein unkritisches Übertreiben des Ganzheitsgedankens fernliegt, ist indes wohl schon aus den bisherigen Ausführungen klar geworden.

[10]) W. Schneider, Ausdruckswerte der deutschen Sprache. 1931. S. 22 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0329
gefördert durch die DFG

Aufbauteilen in vorgestaltlicher Isolation stehen bleiben. Dringt man aber von hier aus zu höheren Wirkungskomplexen vor, so werden Fragen lösbar, die die frühere Stilistik zu skeptischer Urteilsenthaltung oder zu Hinweisen auf gesetz- und erkenntnismäßig nicht zu bewältigende Gefühlstatsachen bewogen. So läßt sich etwa dartun, daß gewisse Wirkungsgestalten nicht nur bestimmte Einzelformen a, b, c, d oder e, f, g, h bevorzugen, sondern daß die Bestandteile dieser einzelnen Figurengruppen eine gewisse Wahlverwandtschaft miteinander haben und zueinander hinstreben, wenn es gilt, eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Kommt es dann zu jener Vereinigung, so treiben sich die einzelnen gleichsinnigen Stilmittel in ihrer Wirkung empor, womit dann wieder einmal die gestaltpsychologische Urtatsache erklärt wird, daß ein Ganzes mehr ist als die Summe seiner Teile und ein sprachliches Sinnganzes Wirkungen erzielen kann, die den einzelnen Aufbauteilen nicht zukommen. Es gibt ein kompositionelles Gestaltprinzip des Abstimmens der verwendeten Einzelstilmittel aufeinander, wodurch deren Wirkung beträchtlich gehoben werden kann. Man denkt hier an Fechners Prinzip der Hilfe oder der Steigerung, das sich ja nicht nur als subjektiv psychologisches Wirkungsgesetz, sondern auch als gegenständliches Gestaltgesetz fassen läßt. Auf gestaltliche Kombination, Abhebung und Einbettung, die gestaltlichen Funktions- und Stellenwerte, die das einzelne Stilmittel von der Komplexqualität des Ganzen her erhält, kommt es an. Die neue Stilistik ist für diese Dinge bereits sehend geworden. Welche Rolle gestaltästhetisches Denken in der Stilkunde W. Schneiders spielt, ist soeben an einer vielbesagenden Probe dargelegt worden. Als weiterer Beleg sei die Sonderschrift P. Niemeyers über die Sentenz genannt[11]), wo es als wichtige Aufgabe hingestellt wird, diese Form nicht nur in Isolation, sondern auch als „Zusammenhangsgebilde“ zu würdigen.

Der im Sinn dieser methodischen Einsichten zu wählende Gang der Betrachtung wird also folgender sein. Um festzustellen, welche Mittel zur Erzeugung erhabener, anmutiger usw. Wirkungen geeignet sind, geht man von Dichtungen (oder umfangreicheren Teilen von ihnen) aus, bei denen eben dieser Gefühlsertrag durch das Erlebnis gesichert ist und die lebendige Intuition Bürgschaft leistet, daß hier bestimmte Wirkungsgestalten vorliegen. Eine Zergliederung solcher beispielhaft erhabener, anmutiger usw. Sprachfügungen wird dann viel sicherer über die dazu tauglichen Mittel Klarheit verschaffen, als es eine Durchmusterung des Figurenbestandes von unten her zu tun vermochte. Damit beschreiten wir einen Weg, dessen methodische Bewährung von der Denkrichtung der Phänomenologie in kritisch einwandfreier Weise geleistet worden ist. Wenn

---

[11]) P. Niemeyer, Die Sentenz als poetische Ausdrucksform usw. 1934 (= German. Studien hg. v. E. Ebering H. 146) S. 1934. S. VI.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0330
gefördert durch die DFG

dabei der Gestaltgedanke als das maßgebende Betrachtungsprinzip festzuhalten ist, so soll damit freilich nicht gesagt werden, daß er als schlechthin verbindlich zu erklären sei. Gegen eine derartige Verabsolutierung des Ganzheitsgedankens wenden sich neuerdings auch solche moderne Psychologen, die den Grundsätzen der Gestalttheorie durchaus Rechnung tragen[12]). Sicherlich gibt es viele Figuren, die je nach dem Zusammenhang verschiedene Wirkungen zeitigen, die also ihren Sinn vom Gesamten her erhalten, aber ebensowenig fehlt es an Stilmitteln, deren Erträge eindeutig sind, die nur im Sinn bestimmter Gefühlstypen ihre volle und eigenartige Wirkung tun und deren Verwendung der gesamten Stelle, in die sie eingebettet werden, ein kennzeichnendes Gepräge verleiht. Es gibt also auch hier gewisse Dominanzen, Wahlverwandtschaften, „Dingkonstanzen" und feste Zuordnungen zwischen einzelnen Ausdrucksformen und bestimmten Wirkungsgestalten. Gewisse Stilmittel aus dem Bereich der pathetischen Figuren — wie etwa bestimmte Wiederholungsfiguren, Inversionen, Asyndeton, Polysyndeton, zyklopische Verbindungen, harte Fügungen usw. — entfalten nun einmal ihre beste und eigentlichste Wirkung in der erhabenen Darstellung. Auch im Bereich des Sprachästhetischen gibt es die Erscheinung der Integration, worunter man die Übertragung von Eigenschaften der Teile auf das Ganze versteht. Dieser Vorgang beweist nach Ehrensteins einprägsamer Formulierung[13]), daß nicht nur der Satz gilt: „Das Ganze beherrscht den Teil", sondern daß für gewisse Sachverhalte auch dessen Umkehrung Geltung hat. Teil und Ganzes stehen in vielfältiger Wechselbeziehung. Um dessen inne zu werden, denke man sich einige derbe Dialektformen, niedrige Worte und schlesische Idiotismen aus Hauptmanns „Webern", wo sie ganz organisch im Sinn des Charakteristischen wirken, in die auf reine Schönheit gestellte Diktion der „Iphigenie" versetzt oder die schnoddrigen Alltagsvokabeln, die überdrastischen Ausdrücke und saloppen Anakoluthe der Neuen Sachlichkeit in den Stil eines erhabenen Versepos, des „Messias" etwa. Bestimmte Formen des Zeugmas, des Wortspiels sind nun einmal der komischen Sprache vorbehalten. Ein bekannter Theoretiker des Komischen führt eine angeblich aus einer Leichenrede stammende Stelle an: „Er war tugendhaft und wohlbeleibt". Wenn dieses Zeugma wirklich gesprochen wurde, so hat es trotz der Einbettung in eine ernste Gesamtdiktion einen zwar unfreiwilligen, aber deswegen nicht minder wirksamen komischen Ertrag gezeitigt. Zugleich liefert es einen drastischen Beleg dafür, daß ein einziges Wort imstande ist, den Wirkungssinn einer ganzen Stelle ins Gegenteil zu verkehren.

---

[12]) Dazu vgl. K. Bühler, Die „Neue Psychologie" Koffkas. Zeitschrift für Psychologie. Bd. 99 (1926) S. 145 ff.

[13]) W. Ehrenstein, Einführung in die Ganzheitspsychologie. 1934. S. 70 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0331
gefördert durch die DFG

Es ist nun weiters die Aufgabe unserer Betrachtung, zu einigen wissenschaftlichen Bemühungen Stellung zu nehmen, in denen eine ähnliche Zielsetzung deutlich wird. So verwendet die Stilistik E. Elsters[14]) die ästhetischen Grundgestalten als stilistische Kategorien. Innerhalb der objektiven ästhetischen Eigenschaften des Stils werden die Richtungen des idealisierenden und charakterisierenden Stils geschieden. Jener ist durch ein Bevorzugen der Grundgestalten des Reinschönen, Lieblichen und Erhabenen gekennzeichnet, dieser vornehmlich dadurch, daß hier das Charakteristische und Häßliche stark zu Worte kommen. Der Stil eines Dichters läßt sich von den bevorzugten Grundgestalten her bestimmen. Als Beleg für das Anmutig-Liebliche in der Sprachgestaltung wird Wieland genannt, ferner Hagedorn und die Anakreontik; Goethes Sprache ist durch ein hohes Maß von Schönheit gekennzeichnet; das Erhabene als typische Wirkungsform der Sprachgestaltung findet in Schiller und Klopstock bedeutende Vertreter. Dann werden Elsters Ausführungen über die subjektiven ästhetischen Eigenschaften des Stils — als Kategorien nennt er u. a. den elegischen, pathetischen, ironischen, satirischen und humoristischen Stil — für unser Thema wichtig. Hier gibt Elster einläßliche Strukturanalysen der sprachlichen Wirkungsmittel. So wird der pathetische Stil durch die Bemerkung gekennzeichnet, daß er die ästhetischen Wirkungen des Schönen und Lieblichen meide und sein ästhetisches Ideal in der Grundgestalt des Erhabenen finde. Dann wird gezeigt, daß sich dieser Wesenszug des Pathetischen bis in zahlreiche Einzelheiten des Stils offenbart. Dieser Stil liebt in der Wortwahl die Vorstellungen des Großen und Ewigen; im Gedankenverlauf meidet er die gefällig einleuchtende Verbindung, er eilt vielmehr von Gipfel zu Gipfel: der Satzbau entbehrt daher oft der Glätte und Rundung. Weitausgreifende Perioden, die andere Stilformen vollständig zerreißen würden, sind hier am Platz. Unter den Satzarten stehen Befehls- und Aufforderungssätze an erster Stelle, aber auch Ausrufungs-, Wunsch- und Fragesätze sind beliebt. Vom scherzhaft-satirischen Stil heißt es, der Scherz ermäßige die Wucht des Affekts so erheblich, daß sich die Satzarten durchaus ändern. All die emphatischen Formen des Befehls, Ausrufs usw. haben hier keine Berechtigung und weichen daher in der Regel der einfachen Aussageform. Aus demselben Grund fallen die weitausgreifenden Perioden weg, zu denen der ernsthafte Satiriker ebenso wie der Pathetiker veranlaßt sein kann. Dagegen werden im Gedankenbau mit Vorliebe die scharfen Zuspitzungen und Antithesen angebracht, die im Witz ihre höchste Ausbildung finden. Der Humorist schließlich hält seinen Blick auf die Unzulänglichkeiten des Lebens gerichtet, ohne aber zu grollen, zu klagen oder zu spotten. Scharfe Cha-

[14]) E. Elster, Stilistik. 1911 (= Prinzipien der Literaturwissenschaft. II.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0332
gefördert durch die DFG

rakteristik des Wirklichen ist ihm wichtig. Er bevorzugt die Satzformen der einfachen Aussage: Ausruf, Wunsch, Frage treten zurück. Auch in der Wortwahl lassen sich Eigenheiten erkennen. Der Humorist wird unter den zur Bezeichnung der nämlichen Sache möglichen Synonymen diejenigen aussuchen, die einer an und für sich ärgerlichen Sache ein scherzhaftes Aussehen geben; namentlich wird er in der Wahl der Attribute diese versöhnliche Tendenz bekunden und dasselbe gilt von seinen Metaphern, Vergleichen und Antithesen.

Nach Elsters Stilistik muß das stilkundliche Hauptwerk W. Schneiders[15]) genannt werden, das freilich in ganz anderem Betracht für uns wichtig wird. Die von uns vorgeschlagene Aufstellung eines stilistisch-grundbegrifflichen Gefüges vom Gesichtspunkt der Modifikationen des Ästhetischen, die neue Durcharbeitung des sprachästhetischen Stoffgebiets von diesen „problemkonstituierenden Leitbegriffen" aus rückt nahe an das heran, was Schneiders feinsinnige Erforschung der sprachlichen Ausdruckswerte erstrebt. In beiden Fällen handelt es sich darum, die von der bisherigen Elementenstilistik erarbeiteten Einzelformen auf ihre ästhetischen Erträge hin zu deuten und unter höheren Oberbegriffen zusammenzufassen, die den gemeinsamen Ausdruckswert angeben. Mit dem Forschungsansatz Schneiders ist die hier geübte Betrachtung durch nicht wenige stoffliche und methodische Gemeinsamkeiten verbunden. Die sprachästhetische Aufstellung einer Grundgestalt des Erhabenen und kraftvoll Pathetischen wird manches von dem zu übernehmen imstande sein, was Schneider unter seinem Ausdruckswert des „Steigernden" zusammenfaßt; ebenso wird unsere Grundgestalt des Anmutigen wesentliches von dem Ausdruckswert „mindernd" für sich verwenden können. Schneiders Ausdruckswertpaar „Abstand haltend" und „Andringlich" ist nahe verwandt mit den Grundgestalten des Sinnlich- und Geistig-Ästhetischen, und auch sonst fehlt es an Bezügen nicht, wenn auch die beiden Forschungsaspekte natürlich keineswegs zusammenfallen. Gemeinsam ist ferner die Leistungsebene der hier erarbeiteten Begriffe: es handelt sich in beiden Fällen um stilistische Ordnungskategorien höheren Rangs, als sie die Termini der herkömmlichen Stilistik darstellen, um Begriffe, die zwischen diesen Elementarkategorien und einer obersten Schicht stilistischer Grundbegriffe liegen, die im Sinn neuester Kunst- und Literaturforschung (Wölfflin, Walzel, Strich) das Wortkunstwerk nach geisteswissenschaftlichen Gesichtspunkten mit Hinblick auf die vorhandenen welt- und kunstanschaulichen, volks- und kulturstilistischen Erträge zu fassen versuchen.

---

[15]) W. Schneider, Ausdruckswerte usw.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0333
gefördert durch die DFG

II.

Das Erhabene. Im folgenden sei das Forderungsprogramm der theoretischen Einleitung durch einige Beispiele ergänzt. Wir beginnen dabei mit dem Erhabenen und müssen uns hier zunächst einmal die Frage vorlegen, in welchem Ausmaß und in welchen besonderen Formen eine Verwirklichung dieser Grundgestalt als sprachliche, nicht als literarästhetische Kategorie möglich ist. Die Zurückführung des von Kant als selbständiger Untertypus des Erhabenen aufgestellten Mathematisch-Erhabenen auf das Dynamisch-Erhabene, wie sie Volkelt vornimmt und die für das Gebiet der allgemeinen Ästhetik nicht unproblematisch ist, da sie nur für eine folgerechte Einfühlungstheorie Geltung hat, diese vereinfachende Reduktion besitzt im Bereich der sprachästhetischen Erscheinungen volle Berechtigung. Die Sprache als solche kann Erhabenheit nur durch gesteigerte Kraft und wuchtig intensivierte Lebendigkeit des Ausdrucks erzielen. Wenn ein Dichter die Größe der Alpen, des Meeres, des unendlichen Sternenhimmels schildert und dadurch erhabene Eindrücke hervorruft, so kommt diese Erhabenheitswirkung vornehmlich auf Rechnung des vorgebrachten Gehalts, die Sprache tut von sich aus nur wenig dazu. Wenn wir daher auf sprachlichem Gebiet von Erhabenem reden, so meinen wir damit nur sprachliche Fügungen von betonter Wucht und Kraft. Immerhin könnte man neben diesem allgemeinsten und eigentlichsten Sinn des Sprachlich-Erhabenen noch einige speziellere Untertypen unterscheiden: etwa das Würdevoll-Erhabene in der Sprache Klopstocks mit ihrer Feierlichkeit und Großartigkeit oder das Prächtig-Erhabene in der pompösen Rhetorik der Reifewerke Schillers. Ferner wäre noch auf die dem Erhabenen nahe verwandten Gefühlstypen des Numinosen und Mysteriosen hinzuweisen, zu deren Verwirklichung die Sprache geeignete Mittel besitzt[16]). Die meisten Stilistiken führen in gesonderten Abschnitten verschiedene Stilformen an, die zur Verlebendigung, Verstärkung und Steigerung des Ausdrucks dienen; die erwähnten „pathetischen Figuren“ gehören hieher. Ebenso das, was Elster an subjektiven ästhetischen Apperzeptionsformen nennt, die zur Steigerung der Erregungs- und Vermehrung der Spannungsgefühle geeignet sind (Wahl besonders affektstarker Wörter, Verstärkung der Affekte durch Wortwiederholung, durch Häufung sinnverwandter Wörter sowie durch Eigenheiten in der Wort- und Satzverknüpfung). Mit dieser Zusammenstellung wirkungsverwandter Ausdrucksmittel hat die bisherige Stilistik einer systematischen Betrachtung gerade dieser Grundgestalt einen dankenswerten Dienst erwiesen, aber zur Gänze gelöst ist das Problem

---

[16]) Vgl. W. Bathge, Das Mysteriose und Numinose als ästhetische Gefühlstypen. Zeitschrift für Ästhetik usw. XXIV (1930) S. 15 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0334
gefördert durch die DFG

damit noch nicht. Jedes einzelne dieser Stilmittel kann wohl im Sinn des genannten Ertrags wirken, muß es aber nicht in allen Fällen. Es wäre nicht schwer, für jedes einzelne von ihnen dichterische Belege beizubringen, wo von einer erhabenen Wirkung eben dieser Figuren keine Rede ist. Damit also erhabene Wirkung zustandekommt, müssen noch bestimmte Gestalt- und Ganzheitsmomente in Erscheinung treten. Diese vor allem gilt es anzugeben, wenn Einsicht verschafft werden soll in die zur Erzeugung der sprachlichen Erhabenheitswirkung tauglichen Mittel. Das einfachste dieser Gestaltprinzipien ist das der folgerechten und mehrfachen Verwendung eines bestimmten Stilmittels. Eine vereinzelte und isolierte Wiederholungs- oder Häufungsfigur erzeugt noch keine pathetische Wirkung. Anders aber ist es, wenn diese Stilformen immer wieder auftauchen und die Diktion geradezu darauf abgestellt erscheint. Das zweite gestaltliche Aufbauprinzip ist das der Durchdringung der hier am meisten in Frage kommenden Einzelstilmittel mit verwandten anderen, die Verbindung zahlreicher wirkungsgleichsinniger Faktoren mit- und untereinander. Es werden also nicht nur bestimmte für einen besonderen Zweck hervorragend taugliche Mittel mehrfach verwendet, sondern diese verbünden sich außerdem aus einer gewissen Wirkungsaffinität mit bestimmten anderen zu einer einheitlichen Gefühlsertragsqualität, und diese ist dann die betreffende sprachästhetische Wirkungsgestalt. Aus einer gewissen inneren Form der Vorstellungsauswahl, zu der es aus der Gesamtstimmung der Stelle organisch kommt, ergeben sich bestimmte Formen und Arten des bildlichen Ausdrucks, die sich wieder mit ganz bestimmten Figuren und syntaktischen Formen verbünden, und all das erzeugt einen gewissen Rhythmus, dessen Wirkung gefühlsmäßig zwingend und unmittelbar einleuchtend ist, mag sie auch rational nur schwer zu erfassen sein.

Um die Grundgestalt des Pathetischen und Erhabenen an einem lebendigen Sinn-Ganzen kennen zu lernen, betrachten wir eine der wuchtigen Pathosszenen aus Schillers „Räubern“. Dieses Sturm- und Drang-Werk einer erregten Feuerseele und einer ungestüm „fordernden Epoche“ ist ja in einem besonders überhitzten und kraftpathetischen Leidenschaftsstil geschrieben; die Intuition sagt uns, daß wir hier, wenn überhaupt, die zur Erzeugung des Erhabenen tauglichen Stilmittel am Werk sehen müssen. Die Höhepunktszenen des Dramas, in denen das leidenschaftliche Gefühl tobend ausbricht, muten geradezu wie beispielhafte Sammlungen aller sprachstilistischen Steigerungs- und Verstärkungsmittel an. Aus diesen Stellen wird mit besonderer Klarheit ersichtlich, daß bestimmte Einzelstilmittel in folgerechter Wiederholung sowie in Verbindung mit gewissen anderen zur Grundgestalt des Erhabenen enge

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0335
gefördert durch die DFG

Beziehungen haben. W. Schneider[17]) gewinnt eines seiner Beispiele für den Ausdruckswert „Steigernd" durch Zergliederung des Haßmonologs Karl Moors gegen die Menschheit (I/2). Als wichtigste Stilmittel der pathetischen Erhöhung des Ausdrucks erscheinen ihm: gewaltige Steigerung der Vorgänge, besonders wenn Wünsche ausgesprochen werden („Ich möchte den Ozean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen"); gewaltsame Steigerung des Ausdrucks („sein wütendes Gebiß in Menschenfleisch haut"); mehrfache Verwendung der Steigerungsfigur Klimax („Er sei mein Freund, mein Engel, mein Gott"). Auch das Beiwort dient der Steigerung des Ausdrucks, meistens dadurch, daß es den durch das Substantiv gegebenen Begriff dem Grad nach erhöht. Der maßlose Wutausbruch stellt die Menschen als Wesen hin, die tief unter dem Tier stehen, wobei eine wahre Schau von Tieren gegeben wird, denen die Volksmeinung besonders böse Eigenschaften zuschreibt. Auch die besondere Fassung der Vergleiche dient hier dem Gesamtzweck. Sie verlieren den Charakter des Vergleichens und werden zur vollständigen Gleichsetzung: Karl sieht die Menschen tatsächlich als Krokodilbrut und Hyänengezücht. Das abschwächende komparative „Wie" fehlt. Überall wirkt ein Drang zum Unbegrenzten und ausnahmslos Gültigen.

Ein noch besseres Beispiel scheint mir die Anagnorisis im 4. Akt (5. Szene) zu sein, bei deren Zergliederung die etwas allgemeinen Bestimmungen Schneiders durch den einläßlichen Aufweis konkreterer Stilmittel ergänzt werden sollen. Karl Moor findet seinen lebendig begrabenen Vater. Nun erkennt er, daß seinem gesetzlosen Verbrechertum eine heilige Aufgabe übertragen ist: die Rächung einer Schandtat, wie sie seit Bestehen der Welt noch nicht erhört war. Mit steigendem Entsetzen vernimmt er den Bericht des Alten, den er alsbald an seine Gefährten weitergibt. Er tut dies in einer Ausdrucksweise, die als Gipfel leidenschaftlicher Sprachsteigerung anzusehen ist. Um diese zu erzielen, werden bestimmte gehaltliche und gestaltliche Mittel verwendet. Jene bestehen darin, daß besonders affektgeladene und gefühlsbetonte Worte verwendet, wuchtige Vorstellungen gehäuft werden. Aber es wird nicht nur von schrecklichen und leidenschaftlichen Dingen geredet, sondern es wird auch in leidenschaftlicher und übererregter Art von ihnen gesprochen: die furchtbaren Vorstellungen werden in derart gewalttätiger Weise sprachlich vor den Leser und Zuschauer geschleudert, die leidenschaftlichen Gefühle erfahren derart maßlosen sprachlichen Ausdruck, daß die inhaltliche Wucht des Vorgebrachten durch diese formalen Mittel eine bedeutende Steigerung erfährt, womit der Erweis geführt ist, daß es sich hier auch um eine speziell sprachästhetische Erscheinung handelt.

[17]) W. Schneider, Ausdruckswerte S. 119 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0336
gefördert durch die DFG

Die ganze Stelle ist eine wirkungseinsinnige Vereinigung aller Mittel, die zur Verstärkung des Ausdrucks geschickt sind; mehrere von ihnen werden seit langem von der Stilistik in der Gruppe der pathetischen Figuren zusammengestellt. Wir setzen die lebendige Wirkung dieser Szene als organischer künstlerischer Erlebnisganzheit voraus und betrachten nun mit den Mitteln eindringender Zergliederung diese Stelle auf die hier verwendeten Einzelstilmittel und deren gestalthafte Kombination. „Hat euch die Geschichte nicht aus dem Schlummer gerüttelt? der ewige Schlaf würde wach worden sein!“ (Fragen, Ausrufe, Beschwörungen und Anreden sind nach alter Auffassung wirksame Mittel, die Rede unmittelbar andringlich und erregt zu gestalten; „rütteln“, ungewöhnlich starker Ausdruck, was ein Vergleich mit dem nächstliegenden Normalausdruck „wecken“ leicht dartut; „der ewige Schlaf“, gewaltige Übertreibung in Form eines ungewöhnlich wirksamen Bildes.) „Schaut her! Schaut her!“ (Verstärkende Wiederholung.) „Die Gesetze der Natur sind Würfelspiel worden, das Band der Natur ist entzwei, die alte Zwietracht ist los, der Sohn hat seinen Vater erschlagen.“ (Inhaltlich betrachtet sind hier Bilder von metaphysischer Hyperbolik aneinandergereiht; in formaler Hinsicht wirken hier die wuchtigen Parallelanordnungen in zyklopischer Fügung: nebengeordnete Hauptsätze, die alle nur der Vertiefung und Verstärkung eines Gefühlseindrucks dienen, sind in hämmerndem Rhythmus aneinandergereiht, asyndetisch, ohne das Mörtelwerk der Bindewörter. Parallelfügungen dieser Art sind ein oft verwendetes eindrucks- und ausdrucksverstärkendes Mittel in der erhabenen Sprache der Bibel — Luthers Bibelwerk war von großem Einfluß auf Schiller — in der klassischen Beredsamkeit, vor allem aber in der altgermanischen und altdeutschen Dichtung.) „Nein, nicht erschlagen!“ (Kurzform, wuchtiger und stoßkräftiger als die syntaktische Normalform: er hat ihn nicht erschlagen.) „Das Wort ist Beschönigung.“ (Hier liegt zunächst einmal eine Übertreibung vor: selbst der Ausdruck des Ärgsten ist zu matt, um dem erregten Gefühl des Sprechers zu genügen, besagt zu wenig zur Kennzeichnung der schrecklichen Untat, die der Sprecher dadurch in all ihrer Furchtbarkeit dartun will, daß er die in Betracht kommenden sprachlichen Bezeichnungen als unzulänglich ablehnt. Der Bereich des Verstandesmäßigen ist ganz verlassen, der Sprecher bleibt im Gefühlsmäßigen; auf juristisch genaue Sach- und Tatbezeichnungen kommt es nicht an. Der Sprecher gesteht seine Ratlosigkeit. Die Sprache reicht nicht hin — zumindest nicht in ihren gängigen Alltagswörtern — dies Schreckliche so zu bezeichnen, daß es dem erregten und empörten Gefühl genug tut. Er verbessert sich selbst, macht sich Einwürfe. Die antike Redelehre würde hier von Epilemma sprechen und zudem die Sinnfiguren der Aporetik [Äußerung eines Zweifels, einer

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0337
gefördert durch die DFG

Verlegenheit] und der Epidiorthosis feststellen: ausgesprochene Gedanken werden widerrufen, passendere an die Stelle der bereits gegebenen Formulierungen gesetzt. Durch solch verbessernde Ersetzung wird eine wirksame Hervorhebung des Wesentlichen erreicht. Der Sprecher sagt etwas, das nach seinem eigenen Gefühl falsch ist, um es alsbald wirksam verbessern zu können. Endlich fällt ihm eine zulängliche Bezeichnung ein: sie ist von grausiger Hyperbolik.) Er bricht in die Worte aus: „Der Sohn hat den Vater tausendmal gerädert, gespießt, gefoltert, geschunden!“ (Auch hier eine Häufung gefühlsstarker Vorstellungen, asyndetisch vor den Leser gewälzt, zyklopische Fügung von Zentnerwortblöcken; Häufung sinnverwandter Ausdrücke aus dem gleichen Begriffsbereich [Perissologie], vielleicht ist hier auch eine Steigerung im engeren Sinn der Klimax beabsichtigt. „Tausendmal“ ist hier natürlich nicht quantitative Zahlenhyperbel im Sinn eines übertreibenden Multiplikativums wie etwa in der Fügung „ich habe es dir tausendmal gesagt“, sondern Steigerungsbegriff zur qualitativen Verstärkung der unmenschlichen Handlungsweise des Sohnes; nicht das Oftmalige, sondern das Grausame soll damit hervorgehoben werden.) „Die Worte sind mir zu menschlich — worüber die Sünde rot wird, worüber der Kannibale schaudert, worauf seit Äonen kein Teufel gekommen ist —“ (Auch hier wieder in ständiger Selbstverbesserung ein Bekenntnis des Unvermögens, diese furchtbaren Geschehnisse angemessen auszudrücken. Stets erneutes Ansetzen und Abbrechen [Ellipsen und Aposiopesen], ein Stammeln vor Erregtheit. Dieses Ringen um den zulänglichen Ausdruck wird durch die Anaphorik der Pronominaladverbien [worüber, worüber, worauf] bedeutsam hervorgehoben. In den verwendeten Bildern wirkt sich das *ἀδύνατον* jeder Übertreibung besonders gesteigert aus: die Sünde selbst würde sich dieser Tat schämen [Vermenschlichung grotesk-hyperbolischer Art], der Menschenfresser müßte vor ihr zurückschaudern; in einer weitern Gruppe von Hyperbeln werden Ewigkeit und Teufel aufgeboten, um das Furchtbar-Unmögliche dieser Tat zu kennzeichnen, äußerste und grausigste Vorstellungen werden herangezogen. Und nun kommt es zu jenem Stammeln, das Zeichen stärkster Erregtheit und leidenschaftlichsten Ausdrucks ist, der ja um so formsprengender ausfällt, je echter und unmittelbarer er ist.) „Der Sohn hat seinen eigenen Vater“ (jähes Abbrechen, Verschweigen der Hauptsache) — „oh seht her, seht her! er ist in Unmacht gesunken“ (unterbrechender Einschub, wie er in Redefügungen häufig ist, die vor Erregung kein gerades Fortschreiten einhalten können; zu den stammelnden Ausrufen tritt die steigernde Wiederholung [Epizeuxis]). „In diesen Turm hat der Sohn seinen Vater —“ (Neuerliche Aposiopese, der Schrecken übermannt den Sprecher und läßt ihn verstummen. Die Begriffe Vater und Sohn sind in emphatischer Verstärkung gebraucht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0338
gefördert durch die DFG

und außerdem durch wirksame Gegenüberstellung hervorgehoben.) „Frost — Blöße — Hunger — Durst —“ (Sprachlich eingliedrige Sätze, elliptische Ausrufe, nur aus einzelnen Zentnerworten bestehend, wuchtig einhämmernd.) „oh seht doch, seht doch! — es ist mein eigner Vater, ich will's nur gestehn.“ (Formelbruch und Anakoluth beherrschen den ganzen Vortrag dieser Stelle. Neben dem hier wirksamen Vermeistungsstreben [Superlativismus], das stärkste Ausdrucks- und Eindrucksintensivierung erzeugen soll, steht die keuchende, stammelnde, dahintobende Fügung der Ausrufe, Häufungen, Wiederholungen. Den Höhepunkt dieses Ausbruchs bildet die Stelle, wo es dem Sprecher buchstäblich die Rede verschlägt und er nur noch in gefühlsträchtigen Hauptwörtern stammeln kann. Ähnliches hat später der Expressionismus mit Vorliebe geübt. Nur die Träger der eindrucksvollsten Vorstellungen werden hervorgehoben, alles minder Gefühlsbetonte bleibt ungesagt. Diese barocke expressive Steigerung des Ausdrucks rast in ständigem Fortissimo dahin.) „Rache, Rache, Rache dir! grimmig beleidigter, entheiligter Greis!“ (Dreimalige Setzung des Hauptbegriffs, elliptischer Zweiwortsatz in Ausrufform, Häufung starker Begriffe: grimmig, entheiligt. Bei Flüchen, wo es auf ein Höchstmaß des Ausdrucks ankommt, wird gern das Heilige herangezogen. Vielleicht hat man auch die Häufung der ei-Laute als phonetische Verstärkung anzusehen, die dem Schauspieler ein grelles Schreien ermöglichen und auf den Leser im Sinn einer wuchtigen Lautmalerei wirken soll.) „So zerreiß' ich von nun an auf ewig das brüderliche Band! So verfluch' ich jeden Tropfen brüderlichen Bluts im Antlitz des offenen Himmels.“ (Hier ist die Rede eine wirkungsvolle Unterstützung der gewaltigen sinnbildlichen Gebärden des Schauspielers; Anapher und zyklopische Parallelanordnung unterstützen sie. Auf ewig [überstarker Ausdruck mit gefühlsträchtiger Zeitbestimmung] wird das brüderliche Band zerrissen. Die Verfluchung des brüderlichen Bluts wird dadurch besonders gefühlsanschaulich gemacht, daß in konkret-sinnenfälliger Weise ausdrücklich jeder Tropfen als verflucht erklärt wird. Die nunmehr beginnenden Verpersönlichungen erheben sich ins Kosmische.) „Höre mich, Mond und Gestirne! Höre mich, mitternächtlicher Himmel, der du auf die Schandtat herunterblicktest! Höre mich, dreimalschröcklicher Gott, der da oben über dem Monde waltet und rächt und verdammt über den Sternen und feuerflammt über der Nacht!“ (Die exklamatorische Redeweise, für die das Ausrufzeichen das einzig genügende Satzzeichen ist, geht hier in direkte Anreden [Apostrophen] kosmischer Gewalten über. In dreimaligem Ansetzen werden immer stärkere Eideshelfer beschworen. Der Himmel wird in wirksamer Verlebendigung [Prosopopöie] als Zeuge angerufen, und zwar der mitternächtliche, was von besonders schauriger Wirkung ist. Die genannten Eideshelfer — in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0339
gefördert durch die DFG

ihrer Wahl geht der ekstatische Schwörer vom Kosmischen zum Metaphysischen — werden in anaphorischen Sätzen aufgeboten, deren Beschwörungsformel sich geradezu einhämmert. Um der Anapher und der gleichlautenden Beschwörungsformel willen wird auch eine grammatische Ungenauigkeit [Einzahl der Befehlsform statt der richtigen Mehrzahl „Höret mich, Mond und Gestirne!"] in Kauf genommen. Der angerufene Gott ist der dreimalschreckliche [ausdrucksschweres Neuwort, das grad- und artmäßige Steigerung in sich schließt] des Alten Testaments, nicht der liebevolle des Neuen: er tut nichts Mildes, sondern nur Fürchterliches. Die schreckliche Majestät dieses Gottes wird durch eine wuchtige polysyndetische Fügung stärkster Bestimmungen, die in wirksamer Klimax angeordnet sind, aufgewiesen. Die letzte Tätigkeitsbestimmung in dieser Steigerungsreihe [„feuerflammt"] ist ein gefühlsträchtiges Neuwort, eine kraftgeladene Begriffssynthese. Neben Wortwahl und Bildlichkeit tritt auch die Syntax in den Dienst dieser Steigerungen. Der letzte Satz enthält eine wichtige Inversion, wirksam vor allem dadurch, daß der zweite Teil in seiner Anordnung vom ersten abweicht, wodurch eine gewisse stoßartige Rauhigkeit zustandekommt und ein glattes Einüben und Einfahren vermieden wird. Die ganze Stelle zeigt jene *ἁρμονία αὐστηρά,* jene harte, rauhe und wuchtige Fügung, die heute seit N. v. Hellingrath[18]) wieder zum wichtigen literarästhetischen Gestaltbegriff geworden ist. Zuerst ist die adverbiale Ortsbestimmung vor das Zeitwort gestellt, dorthin, wo die Regel des Satzbaus sie haben will [„über dem Mond waltet"], das zweitemal wird dann das wuchtige Zeitwort vorgezogen „verdammt über den Sternen".) „Hier knie ich — hier streck' ich empor die drei Finger in die Schauer der Nacht — hier schwör' ich" (Anapher, dreimaliges wuchtiges Ansetzen. Die durchgehende Abstellung auf das Grausige sieht in der Nacht den Hort alles Düsteren und Schaurigen. Die Inversion „streck' ich empor die drei Finger" dient dadurch, daß sie ein abschwächendes Nachklappen vermeidet, der Verstärkung des Ausdrucks. In der Normalstellung „hier streck' ich die drei Finger empor" würde der adverbiale Verhältnisausdruck zu einem von Gefühlsgehalt entleerten Formwort, in der invertierten Fügung wird der im Nhd. kaum noch merkbare volle Sinn des ahd. „in bore" eher wieder lebendig). „Und so speie die Natur mich aus ihren Grenzen wie eine bösartige Bestie aus, wenn ich diesen Schwur verletze, schwör' ich, das Licht des Tages nicht mehr zu grüßen, bis des Vatermörders Blut, vor diesem Steine verschüttet, gegen die Sonne dampft." (Die hier verwendeten Vorstellungen sind insgesamt von übernormaler Kraft: „ausspeien", so erbärmlich sein, daß selbst die gütige Natur, die auch dem Verbrecher den

[18]) N. v. Hellingrath, Pindarübertragungen von Hölderlin. 1911.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0340
gefördert durch die DFG

Lebensraum nicht weigert, das in diesem Fall tun will; die Wendung: das Licht des Tags nicht mehr „grüßen“ ist ungleich wirksamer als die näherliegende Fügung „es nicht mehr schauen, erblicken wollen“; das nämliche gilt für „Blut verschütten“ statt des normalen „vergießen“). In einer Arbeit über die Instrumentation der „Meistersinger“ steht zu lesen, die kraftvolle Klangwirkung dieser Musikdramas beruhe nicht nur auf der Bevorzugung markiger Klangfarben, glänzender und heroischer Töne, sondern auch auf dem häufigen Fehlen der luftigen, marklosen und weichlichen Klänge bestimmter Instrumente, etwa der Flöte in der mittleren Lage. Ebenso beruht die Wucht und Kraft einer Sprachfügung nicht nur auf dem Vorhandensein besonders kraftvoller Ausdrücke, sondern ebensosehr auf dem Fehlen aller abgebrauchten Alltagswörter, bläßlichen Bilder und gefühlskahlen Wendungen.

Was an Kraft und Wucht aus den Wiederholungsfiguren herauszuholen ist, zeigt dann auch die Sprache des Expressionismus besonders deutlich. Als Beleg einige Zeilen aus dem Drama „Schneesturm“ von O. Zoff. „Es hören dich die Himmel, Marie! ... Gierig hören sie mich! Denn sie warten auf meinen Fluch! Sie sollen nicht länger warten. Denn er war böse, böse in jedem Atemzug, böse im letzten Tropfen seines Bluts. Er hat getötet! Immer aufs neue getötet. Alle getötet. Mich auch getötet und ausgeplündert und ausgezehrt und nichts von mir gelassen — nichts als meinen Fluch. So brenne mein Fluch denn hoch und verbrenne ihn. So sei mein Erwachen ein Fluch! Mein Schlaf ein Fluch! Vor jeder Mahlzeit, jedem Trunk Wasser ihm einen Fluch an den Hals!“ Vergleicht man diese Stelle mit den Sturm und Drang-Dramen[19]), etwa denen Klingers, so wird sehr deutlich, daß die Einstellung auf die nämliche Kunstfunktion (Ausdruck) und die Bevorzugung der gleichen ästhetischen Grundgestalt (kraftvoll Erhabenes, Wildpathetisches) in sprachstilistischer Hinsicht vereinheitlichend wirkt und gewisse Gemeinsamkeiten bezüglich der gebrauchten einzelnen Wirkungsmittel herstellt. Ein Musterbeispiel dafür, wie kraftvoll-wuchtige Sprachfügung durch gehäufte und folgerechte Verwendung zyklopischer Parallelformen erzielt werden kann, liefert das Streitgespräch „Der Ackermann und der Tod“ von Johannes von Saaz. E. A. Boucke[20]) nennt die zwei- und dreigliedrigen Asyndeta (namentlich wenn sie in potenzierender Durchdringung mit Häufungsfiguren verwendet werden) als wirksame Mittel zur affektvollen Steigerung der Rede, die dadurch elementarer und pathetischer wirkt als die auf gefällige Bindung gestellten Redefügungen. Große Stellen

[19]) Einige hiehergehörige Beispiele bespricht mein Aufsatz „Zur dichterischen Sprachgestaltung“. Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwiss. XVIII (1925) S. 195 ff.

[20]) E. A. Boucke, Der Prosastil. Grundzüge der Deutschkunde hg. v. W. Hofstaetter und F. Panzer. I. 1925. S. 88.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0341
gefördert durch die DFG

aus Hauptmanns „Florian Geyer“ sind dafür Beleg. Joh. v. Müller verdankt seinen kraftvollen und wuchtig betonten Stil vor allem der ständigen Verwendung mehrgliedriger Asyndeta. Häufungen asyndetischer Fügungen sind auch im Barock beliebt, sie helfen wesentlich mit, den für diesen Stil so kennzeichnenden Eindruck pompöser Erhabenheit und bewegter Kraft zu erzeugen. In dem Höllensonett von Gryphius sind die Quartette fast zur Gänze mit einer affektstarken asyndetischen Häufung ausdrucksgeladener Zentnerwortblöcke erfüllt. Das ist nicht sein Personalstil, sondern barocker Zeitstil; Fleming erzielt das erhabene Pathos seines Trauergedichts auf Gustav Adolfs Tod durch das nämliche Mittel. Ein weiteres Beispiel für pathetische Sprachgestaltung bildet eine apokalyptische Vision aus Jean Pauls Hesperus, die hier deshalb angeführt sei, weil sie den kühnen Schwung und hohen Flug der Bildlichkeit zeigt, wie er der Grundgestalt des Erhabenen wohl ansteht und die zu nicht geringem Teil eben dadurch zustandekommt. „Auf der Erde war Totenstille wie in einer Kirche nachts, bloß den Himmel umbrausete ein auf die Erde gekrümmtes Bleigewölk, und der Tod schien von Wolke zu Wolke zu gehen und sie zur Schlacht zu ordnen ... Der Donner schwieg fürchterlich. Die Natur ordnete stumm ihr Chaos im Gewitter. Kein Blitz schimmerte durch das Trauergerüste am Himmel ... In dieser Ewigkeitsstille trat Emanuel ohne eine fremde Hand an die hohe Pforte, die schwarz hinaufsteigt über die Zeit ... Die Todesengel standen auf allen Wolken und zogen ihre blitzenden Schwerter aus den Nächten ... Ein Donner schlug hinter dem andern, wie wenn aufgeworfen würde eine Gefängnistür des Erdenlebens hinter der andern.“ H. Pongs[21]), der die sprachästhetische Wirkung dieser Stelle deutet, hebt den magischen und mystischen Charakter der hier verwendeten Bilder hervor sowie die erhabenen Höhenflüge der Dichterphantasie, die die natürliche Szene (nächtlicher Kirchhof im Gewitter) zur wahrhaft apokalyptischen Landschaft umwandeln. „Hier ist die Geistersphäre mit ihrem Verwobensein mit der magischen Natur zu einer wuchtigsten Gewalt der Bildlichkeit gebracht, in der das magische Erleben ganz ins Religiöse erhoben ist in seinem Doppelsinn von Erhabenheit und Furchtbarkeit.“ Die erhabene Bildlichkeit und die verwendeten sprachlichen Fügungen sind der angemessene Ausdruck für die Vorstellungen, die hier erscheinen: Form und Inhalt stimmen trefflich zusammen, erhabene Vorstellungen finden erhabenen sprachlichen Ausdruck. In welchem Ausmaß die sprachliche Bildlichkeit, die Wahl der Beiwörter usw. durch die vorwaltende Erhabenheit der dichterischen Gesamtstimmung beeinflußt zu werden vermag, dafür liefert die Dichtersprache Klopstocks ein gutes Beispiel; sie

[21]) H. Pongs, Das Bild in der Dichtung. I. 1927. S. 394 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0342
gefördert durch die DFG

könnte fast zur Gänze als Beleg für die Grundgestalt des Erhabenen als dichtersprachliche Kategorie dienen. Der heroische subjektive Idealismus, die großartige religiöse Pathetik der Welt- und Kunstanschauung Klopstocks wirken sich unter anderm in der Vorliebe für die ästhetischen Grundgestalten des Erhabenen und des Geistig-Ästhetischen aus. Das sei an anderem Orte des einläßlicheren ausgeführt. An der herangezogenen Stelle Jean Pauls sei noch die überaus wirksame Inversion „aufgeworfen würde" hervorgehoben, die uns ein oftmals im Sinn der erhabenen Steigerung der Rede verwendetes syntaktisch-stilistisches Mittel zeigt. In der eschatologischen Vision der „Räuber" findet es sich bezeichnenderweise mehrfach. „Ich taumelte bebend auf, und siehe, da war mirs, als säh ich aufflammen den ganzen Horizont in feuriger Lohe", „Und das nackte Gefild begonn zu kreißen und aufzuwerfen Schädel und Rippen und Kinnbacken und Beine". Hier verbinden sich biblische Archaismen, Wortumstellungen und Polysyndeton zu einer Fügung von pathetischer Wucht und Erhabenheit. Solche Abweichungen von der grammatischen Normalform sind wirksame Mittel, um die Rede geballt und wuchtig zu gestalten, daher wichtige Bestandstücke der Grundform pathetisch-kraftvollen Sprachausdrucks. Hieher gehört dann noch die im Barock beliebte Verwendung intensivierender Verbalperfektivierungen sowie der untrennbare Gebrauch normalerweise trennbarer Verbalkomposita, der vor allem im Expressionismus häufig anzutreffen ist, namentlich an Stellen besonders kraftvoll-leidenschaftlicher Steigerung des Ausdrucks: „Aufgähnt die Erde und birgt den Raub — Hohnlacht berstender Herzen", „Auftürmt Gesetz", „Aufschrie Tamil", „Vom Himmel niederblitzten seine Hiebe". Diese sprachlich-ästhetische Grundgestalt der wuchtigen Leidenschaft, der betonten Kraft und des überhöhten Pathos kann man auch gut an den „Schwellformen" der Sprache Kleist studieren sowie an denen des Expressionismus — H. Pongs hat sie am Beispiel Unruhs einprägsam aufgewiesen[22]) —, die aus dem Erschüttert- und Aufgewühltsein einer das πάθος des Chaos in sich fühlenden Zeit stammen. Jene geballte Sprache, die jedes einzelne Ausdrucksmittel über seine Tragkraft hin belastet und über seine Fassungskraft mit Ausdruck erfüllt, liefert Beispiele zur Genüge. Hieher gehören die nominalen und verbalen Inhaltsüberfüllungen, die insgesamt zu maßloser Hyperbolik hindrängen, die unerhörten Wortkompositionen und Neubildungen, die genitivischen Häufungen, die ungeheuer sich aufreckenden Gleichnisse, das ängstliche Meiden gefühlskahler und bloß begrifflicher Formwörter. Eine ähnliche Aufschwellung aller sprachlichen Ausdrucksmittel, wie sie vom expressionistischen Wortkunstwollen geübt wird, findet sich auch im religiösen

[22]) H. Pongs, a. a. O. S. 379 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0343
gefördert durch die DFG

Hochbarock eines Quirinus Kuhlmann, wo „unter dem Drängen des Gefühls ins höchsterfüllte Wort“ unerhört wuchtige Zusammenballungen und -drängungen des Ausdrucks erreicht werden und schließlich ein nicht mehr überbietbares Maß ekstatischer Pathetik zustandekommt. Die Auswahl aus dem bestehenden Wortschatz, die Bildung von Neologismen und neuen Begriffssynthesen, die Art der Bilder und Beiwörter, die Bevorzugung gewisser Redefiguren, die Umbildung bestimmter grammatischer Möglichkeiten — alles das muß zu dem erstrebten Ziel zusammenwirken; der Gesamtbereich der hiezu tauglichen und durch die Erzielung eines bestimmten Gefühlseindrucks gerechtfertigten Einzelformen bildet dann eben die sprachästhetische Grundgestalt des Kraftvollen und Erhabenen. Sie vermag zwar durch den Zeitstil des betreffenden dichtkünstlerischen Entwicklungsabschnitts, der sie jeweils verwirklicht, eine einmalige Abwandlung zu erfahren und gewisse nicht wiederholbare Einzelzüge zu erhalten, im innersten Wesenskern aber bleibt sie sich gleich. Daraus erwächst uns das Recht, sie als überhistorische Kategorie, als bleibenden Typus des sprachlichen Ausdrucks zu verstehen. Die ausdruckhaften Steigerungsstile der verschiedenen Jahrhunderte (Barock, Sturm und Drang, Expressionismus) zeigen hinsichtlich des Wirkungsgefüges ihrer Sprache weitgehende Übereinstimmung der verwendeten Mittel, und auch die antike Redekunst verwendet bestimmte Stilformen im Sinn von Erträgen, die sich auch nach unserer Auffassung an sie schließen.

Das Anmutige und Zierliche. Daß eine solche Grundgestalt des Erhabenen und Kraftvollen als sprachästhetische Erscheinung tatsächlich besteht, wird vor allem durch den Gegensatz klar. Man braucht der Sprachübung Klopstocks, des Sturms und Drangs usw. nur die Sprachgestaltung des Rokoko und der Anakreontik entgegenzuhalten, um an diesem Kontrast des Vorhandenseins eines kategorialen Unterschieds innerhalb der wortkünstlerischen Verwertung der Sprachmittel inne zu werden. Es ist dies der Gegensatz von Erhabenheit und Anmut, Schwere und Leichtigkeit, Kraft und Zierlichkeit, wuchtiger Leidenschaft und heiterer Tändelei.

Daß die Wortkunst der Anakreontiker und Wielands als Musterfall für die Grundgestalt des Anmutigen in der Sprache gelten kann, wird schon aus dem für diese Dichtung seit langem üblichen Ausdruck „Grazienpoesie“ klar, womit nicht nur stoffgeschichtlich gewisse mythologische Vorlieben der hier in Betracht kommenden Dichter gemeint sind, sondern vornehmlich ihre stilistisch-formale Einstellung auf leichte, zierliche Anmut, ihre Wahlverwandtschaft mit dem Wesen der Grazien bezeichnet werden soll. Die hier wirksame Grundstimmung hält sich von allen heftigen Ausschwüngen der Leidenschaft und allem Extremen überhaupt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0344
gefördert durch die
DFG

fern. Die sprachliche Gestaltung ist mit dieser herrschenden Grundstimmung durchaus gleichsinnig: erstrebt wird glatter Fluß, unverbindlich leichtes und gewandtes Dahinströmen ohne sprachliche oder metrische Stauungen, ohne Rauhigkeit der Fügung, ohne jähes Abbrechen, ohne Aprosdokesen und Anakoluthe usw., ein Tändeln mit heiteren Vorstellungen ohne jeden Superlativismus, fern von jeder wuchtigen und betont leidenschaftlichen Sprachfügung. Eine derart harte asyndetische Verbalhäufung wie in dem bekannten Messiasvers „Ruft's, trank, dürstete, bebte, ward bleicher, blutete, rufte" wäre — ganz abgesehen vom Vorstellungsmäßig-Gehaltlichen — in dem wohlig und leicht dahintändelnden Sprachrhythmus der Anakreontik unmöglich. Die Lieblingsbeiwörter (sanft, zärtlich, reizend, anmutig, hold, artig, frisch, jugendlich, blühend, rosenwangicht usw.) sind glatt formelhaft und halten sich von andringlicher Individualkennzeichnung — die ja nicht selten etwas „chokierend" Neues an sich hat — so fern als möglich. Alle Gegebenheiten der Welt, alles körperliche Tun, alle seelischen Regungen erscheinen mit einem eigentümlichen Verniedlichungsvorzeichen, das seinen sprachlichen Ausdruck in der auffallenden Bevorzugung der Verkleinerungsformen (der Haupt- wie der Zeitwörter) findet. Ist das Fehlen aller wuchtigen, pathetischen, nachdrücklichen, betont kraftvollen, leidenschaftlichen und schweren Sprachmittel das wichtigste negative Kennzeichen des anmutigen Stils, so ist das Schwelgen in Diminutiven das kennzeichnendste positive Merkmal. Man singt „Liederchen" für die holden „Kinderchen", schreibt zierliche „Briefchen", die anmutigen „Schäferstöchtergen" tragen nette „Körbchen", die kleinen Liebesgötter haben ein „Tempelchen" usw. Hier lacht man nicht, sondern lächelt bloß, hier saust nichts, es säuselt alles sanft und zärtlich. Herkömmlich wird in der Ästhetik das Anmutige als ein Schönes kleinen Formats betrachtet: die sprachlichen Fügungen, denen hier nichts wichtiger ist als der Eindruck des Anmutigen, tragen dem Rechnung. Die Bedeutung des Kleinen für die genannte Grundgestalt und ihre sprachlich-wortkünstlerische Verwirklichung ist bald erkannt worden. So in Bodmers Schrift „Von den Grazien des Kleinen". Hier werden die metrischen und sprachästhetischen Wirkungsmittel der Anakreontik — der Bodmer durchaus nicht freundlich gegenübersteht — richtig beschrieben und gewürdigt. Die Grazie des Verses und der Prosa liegt im „Kleinen" der Worte, der Versart, der Sachen, der Personen und Gedanken. Bodmer kennzeichnet die sprachästhetische Bedeutung der Verkleinerungsformen zur Gewinnung anmutiger Sprachfügung durchaus verständnisvoll. Zugleich weist er auf die Rolle des Kleinen in der Vorstellungswelt der Anakreontiker hin[23]).

[23]) J. J. Bodmer, Von den Grazien des Kleinen. 1769. Dazu F. Pomezny, Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des 18. Jhdts. 1900. S. 238 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0345
gefördert durch die DFG

Die Grundgestalt des Anmutigen kommt nicht so sehr durch die Verwendung eigenartiger Einzelformen (die gewissermaßen ein Vorrecht und Sonderbereich dieser Grundgestalt darstellten) zustande als vielmehr durch das eigenartige abschwächende Sinnvorzeichen, das die einzelnen sprachlichen Wirkungsmittel, die ja zu nicht geringem Teil grundgestaltlich neutral und indifferent sind, von der übergeordneten Gesamtgestalt her erhalten. Die folgende Erörterung wird das alsbald deutlicher machen.

Das Rührende. Wenn wir an unsere kurze Betrachtung des Anmutigen sogleich eine solche des Rührenden schließen, so geschieht dies deshalb, weil die genannten Grundgestalten durch eine von beiden bevorzugte stilistische Einzelform geeinigt sind, wodurch unserer Besprechung von neuem Gelegenheit geboten wird, auf das wichtige Gestaltgesetz hinzuweisen, daß ein einzelnes Stilmittel oft in ganz verschiedenem Wirkungssinn gebraucht werden kann. Dieses Stilmittel ist die Verkleinerungsform, und die Abstellung auf sie ist sowohl für das Anmutige wie für das Rührende kennzeichnend. Die sprachästhetische Betrachtung muß also diesen Aufweis noch durch einen weitern ergänzen, der zu zeigen imstand ist, in welche Gesellschaft anderer Wirkungsmittel sich die Deminutiva in den genannten Grundgestalten jeweilig einfügen. Übrigens ist von bestimmten Eigenheiten im Gebrauch der betreffenden Einzelform aus selbst schon der erste Ansatz einer Scheidung möglich. Das Rührende verwendet vornehmlich Substantivdeminutiva, um die sympathische Wirkung zu steigern, während das Anmutige auch den Verbaldeminutiven eine beträchtliche Stelle einräumt, die das Zierliche, Leichte und Tändelnde der geschilderten Tätigkeiten ausdrücken sollen.

Wir gehen auch bei unserer Besprechung des Rührenden von der Zergliederung einfachster Beispiele aus, in denen der rührende Gefühlsertrag durch das unmittelbare Erlebnis verbürgt ist. Schon dem flüchtigsten Blick muß in Rückerts bekanntem Gedicht „Des fremden Kindes heil'ger Christ“ die starke Heranziehung der Verkleinerungsformen auffallen. Nur an wenigen Stellen ist vom „Kind“ die Rede, meist vom „Kindlein“, dem niemand ein „Eckchen“ gönnt, für das kein „Fleckchen“ — und wärs auch noch so klein — in den Wohnungen, wo das Christfest gefeiert wird, bereit ist. Es betet in dem „Gäßchen“ zum Christkind; dieses kommt in Gestalt eines „Kindleins“, begleitet von „Englein“, die das fremde Kind mit sich in den Himmel nehmen. Der starke rührende Gefühlsertrag dieses Gedichts geht natürlich zunächst auf die Vorstellungen von guter, hilfloser und unschuldiger Natur zurück, die schwerem, unverdientem Leid ausgesetzt ist, aber die sprachliche Gestaltung unterstützt das doch ganz wesentlich. Wichtig ist noch, daß Rückert unter den beiden schriftsprachlichen Parallelformen zur Bezeich-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0346
gefördert durch die DFG

nung der Verkleinerung die Form „lein“ bevorzugt als die zum Ausdruck besonderen Gefühlsanteils und zur Erzeugung traulicher Stimmung geeignetere Form, während die Anmutsdeminutiva der Anakreontik die mehr literarische Form „chen“ mit Vorliebe verwenden. Diese Tatsache — sie sei freilich bis zur späteren statistischen Bewährung mit Zurückhaltung vorgetragen — läßt sich nicht zur Gänze durch mundartlich-stammessprachliche Bezüge erklären, desgleichen nicht durch wortphonetische und Wohlklangsrücksichten, deren Rolle in einzelnen Fällen allerdings nicht gering ist. Daß es sich bei dieser Bewertung des Gefühlsertrags der Diminutiva und ihrer Eignung für rührende Wirkungen nicht um ein subjektives Gefühl, sondern um eine überindividuelle und übereinzelsprachliche Gesetzlichkeit kategorialer Art handelt, sei durch Anführung einer Stelle aus einem russischen Roman dargetan, wo ausdrücklich auf die genannte Eignung der Deminutiva Bezug genommen ist. Dostojewsky, Brüder Karamasow II. Teil, 9. Buch, 9. Kap.: „‚Das Kindlein‘, antwortete der Fuhrmann, ‚das Kindlein weint‘. Mitja fiel es auf, daß er so in seiner Art ... ‚Kindlein‘ und nicht Kind sagte. Es gefiel ihm, daß der Bauer Kindlein gesagt hatte, es war, als ob mehr Mitleid darin liege“. Es ist dann noch kennzeichnend, daß in der Rede des Fuhrmanns, die sich auf das Kindlein bezieht, auch andere sachlich nicht begründete Verkleinerungsformen vorkommen.

Die Diminutiva haben — wie bereits erwähnt — eine mehrfache Aufgabe. Entweder bezeichnen sie tatsächlich vorhandene Kleinformen oder schwächere Grade eines Zustands, einer Tätigkeit. Von hier aus erwächst ihnen ihre Eignung zum Ausdruck des Niedlichen, Zierlichen, des Schönen von kleinem Format. Oder es wird durch ihre Verwendung eine Kleinheit nur fingiert, um dadurch die Einfühlung sympathischer Regungen zu erleichtern oder zu verstärken. Es ist nun unsere Aufgabe, zumindest durch einige Hinweise die Tatsache zu erklären, daß das nämliche Stilmittel in den Dienst ziemlich verschiedener Gefühlserträge gestellt zu werden vermag. Die erste und nächstliegende Erklärung liegt darin, daß sprachlich-formale Wirkungsmittel von dem durch sie ausgedrückten G e h a l t eine eigentümliche Sinnerfüllung und Zurechtfärbung erhalten. Im lebendigen Spracherleben sind gehaltliche und gestaltliche Wirkungsbestandstücke ja nie sauber und vollständig zu trennen. In den anakreontischen Gedichten erscheinen die Deminutiva als angemessene Verleiblichung jenes heitern Tändelns mit Erlebnissen einer zärtlich-untiefen Verliebtheit, in Rückerts Gedicht dagegen werden sie als die angemessene sprachliche Einkleidungsform für jene rührenden Vorstellungsinhalte von hilfsbedürftigem und hilflosem Leben aufgefaßt. Daß ein und dasselbe Wirkungsmittel formaler Art in verschiedenen inhaltlichen Zu-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0347
gefördert durch die DFG

sammenhängen sehr verschiedene Bedeutung zu erhalten, sehr verschiedene Erträge zu zeitigen vermag, bedarf weiter keiner Erwähnung. Bei der Lautsymbolik etwa wird das besonders deutlich. Hier kann der nämliche Vokal ganz verschiedene, umgekehrt können verschiedene Vokale die gleichen Stimmungen bewirken, da wir von der Wortvorstellung, ferner von dem Gefühlswert und der „Sphäre" des Worts nachträglich die Stimmungen in den Vokal hineinhören. Indes ist mit dieser Erklärung, die nicht vollständig befriedigt, noch keineswegs alles gesagt. Daß Verkleinerungsformen einmal die Hauptträger einer anmutigen, das andermal einer rührenden Gefühlswirkung sind, erklärt sich nicht nur aus ihrer Verbindung mit verschiedenen Gehaltsfaktoren, sondern — und darin liegt nun eine weit zulänglichere Erklärung — aus ihren verschiedenen Einbettungen in differente Bereiche gestaltlicher Wirkungsmittel. Die Diminutiva sind zwar in beiden Fällen besonders wichtige, aber doch keineswegs die einzigen Wirkungsmittel, und in dieser Verbindung mit anderen Stilformen liegt der Grund für ihre verschiedene Wirkung. Sieht man sich Rückerts Gedicht daraufhin näher an, so findet man, daß die Deminutiva eingebettet sind in eine kindertümliche, naive und schlichte Vortragsweise, die alle pathetischen Figuren, esoterischen Bilder und künstlichen Satzfügungen ebenso meidet wie alle geistreichen Sprachspielereien, alles Witzige und Frappierende. Durch ihre Kombination und gestalthafte Durchdringung mit dem Gefühlscharakter des Naiven geht jene folgerechte Diminutivik in eine neue und eigenartige Gesamtgestalt ein, die vom Anmutigen durchaus geschieden ist, wenn auch ein Hauptbestandteil der nämliche bleibt. Dieser Wirkungscharakter des Naiven ist eine allgemeine Kategorie des Sprechethos, die ihre formalen Bestandstücke nicht nur im Bereich des Tropisch-Figürlichen, sondern auch dem des grammatischen Formenbestandes und der Satzfügung besitzt. So vermag K. F. Becker[24]) neben die Verfahrensweisen der hochsprachlichen Syntax die Wirkungsmittel einer naiven Kindersyntax und schlichten Volkssprache zu stellen: Vorherrschen kurzer Hauptsätze, Zurücktreten periodischer Satzfügungen, hauptsätzliche Wortstellung auch in Nebensätzen, Nebenordnung statt Unterordnung, Vermeidung allzu logisierter konjunktionaler Fügungen, was darin zum Ausdruck kommt, daß der Volks- und Kindersprache bestimmte Bindewörter der Hochsprache unbekannt sind. Ein genaues Durchmustern des Formenbestandes dieser naiven Sprache würde dann die Wirkungsmittel deutlich werden lassen, die man besonders gern mit gehäuften Diminutiven verbindet, um den Ertrag des Rührenden zu erzielen. Das Anmutige verhält sich hier durchaus anders. An die Stelle

[24]) K. F. Becker, a. a. O. S. 292.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0348
gefördert durch die DFG

einer schlichten Naivität der Sprachfügungen tritt hier nicht selten eine gewisse Koketterie und Gewitztheit, die allerhand geistreiche Sprachgestaltungen heranzieht und die Wirkungsmittel eleganter Salonunterhaltung durchaus nicht zu verschmähen braucht. Diese Andersartung des Anmutigen wird besonders deutlich in jener Reinkultur der genannten Grundgestalt, wie sie in der Wortkunst des Rokoko vorliegt. Indes gibt es auch Fälle, wo sie minder deutlich in Erscheinung tritt. Volkelt konnte sogar gewisse Beziehungen zwischen dem Anmutigen und Rührenden feststellen, was sich auch gestaltgesetzlich unschwer begreifen läßt. Die Gemeinsamkeit wichtiger Aufbauteile bewirkt und verbürgt zwar nicht die völlige Gleichheit zweier höherer Gestalten, setzt aber doch wohl gewisse Ähnlichkeiten. Wenn nun die eben besprochenen Wirkungsgestalten ein folgerechtes Verwenden der Verkleinerungsformen als kennzeichnender Inferiora gemeinsam haben, so sind damit sicherlich auch gewisse Gemeinsamkeiten der Gesamtwirkung mitgesetzt, die in diesem Fall freilich nicht allzu beträchtlich sind, da hier die Erscheinung der Integration nicht vorliegt.

Beim Anmutigen und Zierlichen handelt es sich um ein Schönes kleinen Formats und beim Rührenden ist es vor allem die Kleinheit und Schwäche des Gegenstandes, die zu bestimmten sympathischen Einfühlungsleistungen auffordert. Jene eigentümliche milde Schwächung unseres Lebensgefühls, die nach Volkelts[25]) Wort für den Eindruck des Rührenden kennzeichnend ist, kommt dadurch zustande, daß sich diese Grundgestalt jenes sprachlichen Ausdruckswerts bedient, der in W. Schneiders Kategorientafel[26]) die Bezeichnung „Mindernd“ trägt. In der mindernden Ausdrucksform, die als kennzeichnendes Inferius für die Wirkungsgestalten des Anmutigen und Rührenden dient, wird die Wirklichkeit im Sinn des Verkleinernden und Abschwächenden apperzipiert, der Gefühlsausdruck wird gedämpft. J. P. Hebel stellt diese stilistische Miniaturmalerei in den Dienst einer naiv-frischen Anmut, Stifter weiß damit — etwa in manchen Erzählungen seiner Sammlung „Bunte Steine“ — eigentümlich ergreifende Wirkungen zu erzielen. Wenn also auch dem Anmutigen in bestimmten Übergangsformen gewisse Beziehungen zum Naiven eignen, so sind sie aber doch weit minder deutlich und ausgeprägt als beim Rührenden. Dort ist, wie namentlich das Beispiel der hellenistischen und der Rokoko-Kunst beweist, die Verbindung mit einer gewissen koketten Sentimentalität und einer überzivilisierten Morbidezza möglich; wo es sich dagegen um rührende Erträge handelt, ist dergleichen ausgeschlossen. Sehr richtig sagt Volkelt ferner,

---

[25]) J. Volkelt, System der Ästhetik. II. Bd. S. 271 ff.

[26]) W. Schneider, Ausdruckswerte. S. 111 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0349
gefördert durch die DFG

vernunftmäßig ordnendes Bewußtsein könne niemals Grundlage der Rührung sein. Alles betont Rationale und Regelrechte, alles betont Kunstmäßige ist dem Entstehen dieser Wirkungsgestalt feindlich. Die sprachästhetischen Folgerungen aus dieser Bestimmung sind bereits im vorhergehenden gezogen worden, wo davon die Rede war, daß das Rührende die einfachsten Wirkungsmittel in Wortwahl und Satzfügung bevorzuge: rhetorische Tropen, pathetische Figuren, kurz alles Artistische tritt hier zurück hinter einer schlichten Sprachgestaltung, die von sich aus den Eindruck des stillen Waltens einer guten und treuen Natur unterstützt, den die hier vorgebrachten Vorstellungsinhalte erzeugen.

Das Naive. Die von Volkelt hervorgehobene enge Beziehung zwischen dem Rührenden und Naiven gibt uns Gelegenheit, einige Worte über dieses zu sagen. Auch das Naive läßt sich als sprachästhetische Grundgestalt fassen. Volkelt[27]) bestimmt es als das Naturartige, Unwillkürliche, als das Gegenteil alles Rationalen, Bewußten. Wenn man neben die höchstbewußte, hochkultivierte, esoterische Artistik der strengen Formkunst des George-Kreises jene schlichte, un-artistische, bäuerlich-kindliche, archaistisch-primitive volks- und naturnahe Diktion hält, wie sie etwa Max Mell in seinen Spielen vertritt, so wird der Unterschied zwischen dem äußersten Widerspiel des Naiven und diesem selbst deutlich. An die Stelle der feierlich stilisierten Hochsprache tritt mundartliche Färbung, die meisterliche Beherrschung der Form weicht einer treuherzigen Unbeholfenheit in Sprache, Vers und Reim. Der Dichter Mell bedient sich hier der Vorstellungen, des Wortschatzes, der Bilder und Vergleiche, der syntaktischen und stilistischen Möglichkeiten einfacher, naturnaher Menschen. Schon eine flüchtige Zergliederung des sogleich anzuführenden Beispiels vermöchte hier eine Reihe kennzeichnender Wirkungsmittel herauszuarbeiten; aber eben weil sie so leicht ist, sparen wir hier den Raum. Das Beispiel — einige Verse aus Mells „Apostelspiel“ — lautet:

Ich hab's nicht wollen lernen, das Lesen!
Der Herr Lehrer ist mir verhaßt gewesen!
Der war für mich der zuwiderste Mann,
Als tät er mir mit der Schul' was an.
Bin oft weinender ins Tal hinab g'stiegen,
Hab's nicht und nicht erlernen mügen.
Ein jeder Buchstab war mein Feind,
Wie er so aus dem Setzkasten scheint.
Das H hat mich angekräht unhold,
Das Z war, als ob's mich zwicken wollt',
Das R ballt seine dornige Faust,
Das M, wie ein Tier, vor dem mir graust,

[27]) J. Volkelt, a. a. O. II. S. 280.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0350
gefördert durch die DFG

Trappt her, als ob es Füße hätt'
Und so das ganze Alphabet.
Und jetzt! Da hab ich's zusammengestellt,
Und drin stecken alle Wunder der Welt.

Man halte neben diese Probe ein beliebiges Stück aus Hofmannsthals lyrischem Drama „Der Tod des Tizian" oder seinem Gedicht „Erlebnis", um daran des Unterschieds zwischen den sprachästhetischen Wirkungsgestalten des Reinschönen und des Naiven innezuwerden. Daß die erwähnte grundgestaltliche Scheidung jenseits und oberhalb personalstilistischer Differenzen liegt, wird deutlich, wenn man das genannte Jugendwerk Hofmannsthals neben sein „Salzburger Großes Welttheater" stellt: auch hier jener Unterschied von überzüchteter, dekadentraffinierter Schönheit einerseits, volkstümlich schlichter Naivität andererseits.

Nur kurz sei auf gewisse vorliterarische, wenngleich natürlich der künstlerischen Verwertung zugängliche Wirkungsmittel der sprachlichen Grundgestalt des Naiven hingewiesen. Ich meine jenes Nachahmen kindlicher Ausspracheunvollkommenheiten und Sprechfehler, jenes Abstellen der Rede auf ziemlich unsinnige Verkleinerungsformen, wie es wohl geübt wird, wenn man mit Kindern kindertümlich sprechen oder der Rede ein betont kindliches Aussehen geben will. Die mit dem französischen Ausdruck „zézayer", dem griechischen „ὑποχορίζεσθαι" sowie dem die Begriffsinhalte der beiden vorgenannten Zeitwörter vereinigenden Wiener Mundartwort „dalken" gemeinte Sprachtatsache bezeichnet diesen Brauch, der gelegentlich auch literarische Verwendung findet, zu Zwecken der Sprachcharakteristik. Wirkungsvolle Belege dafür bei E. von Handel-Mazzetti. In ihrem Karl Sand-Roman wird ein kleines Kind verhört, ob es nicht über eine üble Tat, deren Erweis noch aussteht, Auskunft geben könne. Das treuherzige „Weiß niz" des Bübchens offenbart mit einem Schlag die gute, unschuldige Kindesnatur, die jenseits aller Schandtaten, Intrigen und Verleumdungen der Erwachsenen steht, und zwar tut diese naive Fügung das nicht mit vorstellungsmäßiggehaltlichen, sondern rein sprachlich-formalen Mitteln.

Das Humoristische, Komische und Witzige. Daß diese Wirkungstypen engste Beziehungen zum Sprachlichen haben, daß bestimmte Unterformen des Komischen, vor allem der Witz, geradezu von Gnaden des Sprachmaterials leben und außerhalb seiner keine Existenz besitzen — alles das ist längst erkannt worden. Die Aufgabe der hier vorzuschlagenden Betrachtung, die sich gerade in diesem Fall nicht mehr um den Erweis des Grundgestaltencharakters der genannten Wirkungstypen zu bemühen braucht, läge zunächst darin, die hier bereits vorhandenen Erkenntnisse systematisch zu ordnen und durch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0351
gefördert durch die DFG

methodisch vorgenommene Ergänzungen ihres Zufallsgepräges zu entkleiden; dann müßte sie versuchen, über die auf dem Gebiet der Stilistik noch in Geltung befindlichen groben Typenscheidungen hinauszugelangen, indem sie das feinmaschige Kategoriennetz, das die Ästhetik zur begrifflichen Bewältigung dieser Erscheinungen ausgebildet hat — siehe Volkelt — auf die sprachlichen Tatsachen überträgt. In seiner kurzen Wesensschau der humoristischen Dichtung wirft J. Wiegand[28]) die Frage auf, ob der Humor einen besonderen, vom Komischen in kennzeichnender Weise geschiedenen Sprachstil ausgebildet habe. Es wäre nach seiner Meinung, die er indes nur durch einige Gelegenheitshinweise begründet, zu erwarten. So scheidet er etwa zwischen komischen und humoristischen Bildern und Vergleichen. Wenn G. Keller falsche Trompetentöne die Luft durchschneiden läßt wie ein schartiges Rasiermesser, so sei dieser Vergleich bloß komisch; wenn der nämliche Dichter aber einmal eine schöne Sünderin als schwarzäugiges Höllenbrätlein bezeichnet, so enthalte dieser Ausdruck auch die Bekundung eines subjektiven Wohlwollensanteils der Dichterpersönlichkeit und steige daher über das Komische zum Humor auf. Humor entsteht ja niemals aus bloßem geistreichem Vorstellungsspiel oder dem Vernichten von Scheinwerten, sondern immer aus humaner Milde und Gelassenheit gegenüber den Unzulänglichkeiten des Lebens, bei deren Darstellung sich der Gemütsanteil des Dichters mit subjektiv-komischer Wesenshaltung verbindet. Eine sprachästhetische Untersuchung des Humors wird den Stil exemplarischer Humoristen auf die hier festzustellenden Invarianten anzusehen haben. Hier ist von Literarhistorikern bereits viel vorgearbeitet worden: die Arbeiten von Jung[29]), Biese[30]), Czerny[31]) u. a. bringen viel Stoff, freilich lassen sie genaue begriffliche Scheidungen zwischen den einzelnen Unterarten des Komischen vermissen. Wir suchen im folgenden das Wesen der genannten Wirkungstypen durch Zergliederung einzelner Beispiele kennenzulernen. Als Vertreter des Humors werde G. Keller betrachtet, als der des Sprachkomischen im engeren Sinn Kortum, Beispiele für den Witz wird uns Heine liefern. Die betrachtsame Art des Humoristen Keller wirkt sich sprachlich aus in einer behaglichen Weise des Vortrags, die geruhig-umständliche Wortgefüge liebt und von Hast, Wucht, Spannung und Leidenschaft denkbar weit entfernt ist, desgleichen aber auch von der witzigen Pointierung um

---

[28]) J. Wiegand im Artikel „Humor“ (Reallex. d. deutschen Literaturgeschichte hg. v. P. Merker und W. Stammler). I. S. 572 ff.

[29]) H. Jung, Über Form und Inhalt von Raabes Werken. 1910.

[30]) A. Biese, Reuter, Seidel und der Humor in der neueren deutschen Dichtung. 1891.

[31]) J. Czerny, Sterne, Hippel und Jean Paul. 1904.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0352
gefördert durch die DFG

jeden Preis, der gewaltsamen und ständigen Wortspielhaftigkeit sowie der Kontrast- und Antithesentechnik berufsmäßiger Witzbolde. Die der Stilistik wohlbekannten pathetischen Figuren werden gemieden oder durch ein Ironievorzeichen um ihre eigentliche Wirkung gebracht. Eine Fülle sprachlicher Wendungen zeigt uns ebenso wie der mitgeteilte Vorstellungsgehalt, daß es sich hier um eine heitere Art der Weltbetrachtung handle. Einiges davon sei des näheren aufgewiesen, ohne daß es uns beifallen kann, die geforderte systematische Durchmusterung schon an dieser Stelle geben zu wollen. Da sind etwa die prächtigen Neologismen Kellers, die in keiner seiner Novellen fehlen und die stets eine heitere Teilnahme des Dichters an den also bezeichneten Gestalten verraten: der „Heranwüchsling", der „Bedenkzeitler" sind zwei Belege für diese Neubildungen, die in tragisch-ernster und gehobenpathetischer Vortragsweise unmöglich wären. Im „Sinngedicht" spricht Keller von eines Pastors „beruflicher Meisterschaft im Gottvertrauen". Sicherlich wird durch diese sprachliche Zusammenstellung bürgerlicher und religiöser Kategorien das Wesen des frommen Gottesmannes leise angezweifelt, aber dies geschieht in so gutmütig-schmunzelnder Art, daß von entlarvender Komik oder skeptischer Bewitzelung nicht die Rede sein kann, sondern lediglich von einem Ausdruck wohlwollenden Humors, der über das wichtigtuerische Gebaren der Menschlein heimlich lächelt, ohne aber die hier gesetzten Werte nihilistisch in Frage zu stellen oder in jähem Umschlag zerplatzen zu lassen. Besonders ergiebig ist die Erzählung „Der Schmied seines Glücks"; als ein Höhepunkt sprachlicher Komik — die indes im Dienst des Humors steht — sei daraus folgende Stelle genannt. „Schließlich umarmten sich aber der künstlich-natürliche Sohn und der geschlechtergründende Erzvater." Was hier vor allem wirkt, ist die wortspielende paradoxe Antithese „künstlich-natürlich". Herr Litumlei, der schon in dritter Ehe kinderlos ist — durch eigene Schuld, denn die von ihm geschiedenen Frauen hatten später „aus Bosheit" mit anderen Männern Kinder bekommen — möchte wenigstens durch einen außerehelichen (natürlichen) Sohn ein Geschlecht gründen, allein auch ein solcher ist ihm nicht beschieden, weshalb er nachzuhelfen beschließt. Er nimmt einen weitläufig Verwandten an Sohnes statt an; dieser muß sich zur Gegenleistung als unehelichen Sprößling des Herrn Litumlei ausgeben. So wird er zwar nicht der natürlich-natürliche Sohn des Genannten, d. h. ein tatsächlich, wenngleich unehelich gezeugter, wohl aber eben ein „künstlich-natürlicher". Diese paradoxe Antithese macht mit einem Schlag eine Fülle von komischen Vorstellungen rege. Von zwingender Komik ist dann auch ein Satz aus der unsinnig zusammengefabelten Familiengeschichte: „Nun kam er und hieß Adam Litumlei." Der komische Ertrag wird hier vornehmlich durch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0353
gefördert durch die DFG

die Verkoppelung (Zeugma) der beiden Zeitwörter gewonnen. „Kommen" ist eine entschiedene Tätigkeit, „heißen" dagegen nicht oder nur dann, wenn dabei ein Sichnennen im Sinn des Auswählens und Tragens eines Hehlnamens gemeint ist. Die hier wie etwas Selbstverständliches geübte Nebenordnung der beiden Begriffe besteht also zu Unrecht. Diese komischen Einzelfügungen, die in einem humoristischen Zusammenhang eingebettet sind, wirken nicht entblößend oder verletzend, sondern bekunden eine gewisse Ergötzung des Dichters an dem närrischen Treiben seiner Sonderlinge, dem er belustigt zuschaut. Man kann dergleichen auch weit schärfer aufzäumen. Als Beispiel dafür diene eine in den sprachlichen Mitteln nicht unverwandte Stelle aus einem Einakter von Schnitzler. Ein aufgeblasener Literat will einem „süßen Mädel" imponieren; indes tut er das auf eine Weise, die auf dieses Mädchen aus dem Volk keinerlei Eindruck zu machen vermag. Als ihn diese Gefährtin einer kurzen Stunde nach seinem Namen fragt, antwortet er stolz: „Ich nenne mich Biebitz." Er vertraut dem Klang seines berühmten Autornamens. Allein für das Mädchen ist er nicht berühmt, es hat diesen Namen nie gehört. So fragt sie naiv: „Warum nennst Du dich Biebitz?" Durch ihre Frage wird der anmaßliche Kultus mit dem eigenen „berühmten" Namen komisch ad absurdum geführt, ein präpotenter Scheinwert wird entlarvt — vor allem dadurch, daß die geschraubte Phrase von der naiven Hörerin gar nicht richtig aufgefaßt wird. „Sich nennen", im Gegensatz zum schlichten „Heißen", ist für sie hochtrabende Bezeichnung eines anmaßlichen Tuns, nach dessen Begründung sie fragen muß. Die hier geübte sprachliche Formung läßt den Scheinwert des gespreizten Literatentums, wie er im Leben so häufig anzutreffen ist, komisch zerplatzen und unterstützt außerdem aufs wirksamste die skeptische Frage Schnitzlers: „Was ist Berühmtheit?" Neben dieser harmlosen stehen bei Schnitzler zahlreiche schärfere Stellen, die den gleichen Typus abwandeln. Vom Gottvaterlächeln des Humoristen ist bei einem derartigen Zerplatzenlassen von Scheinwerten nicht viel zu merken; im Gegenteil, es wird eine gewisse Schadenfreude des Dichters spürbar, seinen Gestalten, die ja nicht selten Bezüge auf reale Modelle aufweisen, eins auswischen zu können.

Übrigens fehlt es auch bei Keller nicht ganz an Stellen, wo dem Dichter der Humor vergeht und er zu satirischer Komik seine Zuflucht nimmt. Das ist vornehmlich der Fall, wenn er üble Praktiken seiner Mitbürger bloßstellt und komisch entlarvt. Aber auch dies geschieht ohne Sardonik und Sarkasmus, mit jener kennzeichnenden Milderung, die eben den Humoristen vom Satiriker unterscheidet. Ein gutes Beispiel dafür liefert jene Stelle aus dem „Schmied seines Glücks", wo der Dichter auf den Seldwyler Erzieherinnen-Export allerhand Begriffe des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0354
gefördert durch die DFG

gewerblichen Lebens anwendet, um dadurch die geistlose Gewinnsucht dieses Verfahrens aufzuweisen. „Seit einigen Jahren waren sie auf einen herrlichen Erwerbszweig geraten, indem sie ihre Mädchen zu Erzieherinnen machten und versandten. Kluge und unkluge, gesunde und kränkliche Kinder wurden in dieser Weise zubereitet in eigenen Anstalten und für alle Bedürfnisse. Wie man Forellen verschiedentlich behandelt, sie blau absiedet oder bäckt oder spickt usw., so wurden die guten Mädchen entweder mehr positiv christlich oder mehr weltlich, mehr für die Sprachen oder mehr für die Musik, für vornehme Häuser oder für mehr bürgerliche Familien zugerichtet, je nach der Weltgegend, für welche sie bestimmt waren und von wo die Nachfrage kam. Das Seltsame dabei war, daß die Seldwyler sich für alle diese verschiedenen Zweckbestimmungen vollkommen neutral und gleichgültig verhielten ... die Hauptsache war, daß die wackeren Bürger die armen Wesen so bald als möglich, mit einem Reisepaß und Regenschirm versehen, hinausjagen konnten.“ Die Hauptkomik dieser Stelle liegt in der Unangemessenheit der Übertragung industrieller Ausdrücke auf das Erziehungswesen. Komisch wirken ferner gelegentliche ironische Beiwörter („wakkere Bürger“) sowie die zeugmatischen Lakonismen („machten und versandten“, „Reisepaß und Regenschirm“), die aus der sonstigen breitbehaglichen Erzählweise eigentümlich herausfallen; das zweite Beispiel wirkt außerdem noch durch die schlagende Komik, mit der die beiden wichtigsten Attribute einer ausländischen Erzieherin zusammengefaßt werden. Alle diese komischen Fügungen stehen indes nicht lediglich im Dienst reinen geistesfreien Launenspiels, sondern haben einen gewissen satirischen Entlarvungswert. Aber — und das ist nun sehr bezeichnend für den Humor als beherrschendes Grundmerkmal im Wesen Kellers und dieser Dichtung — diese satirisch-komischen Angriffe bleiben trotz vereinzelter schärferer Worte („hinausjagen“) durchaus innerhalb gewisser gutmütiger Grenzen. Ein Vergleich zwischen dem Humoristen Keller und dem Klassiker des aggressiven Witzes, H. Heine, der diese Behauptung des näheren erweisen soll, wird zugleich einige grundsätzliche und allgemeine Erkenntnisse über das Wesen der Sprachkategorien des Humoristischen und des Satirisch-Witzigen vermitteln. Die komischen Sprachfügungen Heines zeigen eine bissige Schärfe des Witzes, die ohne weiters deutlich macht, daß es hier nicht auf heitern Scherz und die Bekundung froher Laune, sondern auf möglichst verletzende Entblößung ankam. Diese Komik hat mit Gemüt nichts zu tun, sie ist zur Gänze Angelegenheit eines scharfen Intellekts, zudem steht sie nur ausnahmsweise im Dienst sittlicher Ziele. Man erkennt alsbald, daß Heine um eines schlagenden Witzangriffes willen, um den Preis einer frappierenden Wendung, einer geistreichen Pointe unbedenklich die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0355
gefördert durch die
DFG

Wirklichkeitssachverhalte und die Wahrheit verrät. Das tut Keller niemals. Bei ihm findet sich auch nicht die für die reine Witztechnik kennzeichnende Gespitztheit der sprachlichen Antithesen. Heines Besonderheit sind gewisse witzige Kontraste und Entgegensetzungen, deren komische Schlagkraft durch die Stilmittel des Zeugmas und der chiastischen Verschränkung besonders erhöht wird. Ein Musterbeispiel ist der erste Satz der „Harzreise“: „Die Stadt Göttingen, berühmt durch ihre Würste und Universität.“ Hier wirkt vor allem das zwingend komische, aber frech ungerechte Zeugma, das die beiden bekanntesten Ruhmestitel dieser Stadt durch die enge stilistisch-syntaktische Koppelung auf e i n e Ebene bringt, wobei übrigens noch die Würste als die höhere Leistung hingestellt werden. Noch drastischer bekundet sich diese Witzlings-Technik in der Aufzählung der Bewohner Göttingens, die eingeteilt werden in Studenten, Professoren, Philister und Vieh, „welche vier Stände jedoch nichts weniger als streng geschieden sind“. Man denkt hier ferner an den entblößenden und sarkastischen Vergleich zwischen dieser Stadt und Bologna, wo die „Größe“ der Gelehrten und der Hunde in ein umgekehrtes Verhältnis gebracht wird. Dergleichen üble Geistreichigkeiten und Bosheiten fehlen bei Keller durchaus; seine komischen Gegenüberstellungen haben meist etwas Versöhnliches, zudem eignet ihnen nicht selten eine heitere Tiefe, die sie von der Spitze und Schärfe des bloßen Witzspiels unterscheidet und als wahrhaft humoristisch erscheinen läßt. Auch er weist mancherlei Nichtigkeiten im Treiben seiner Menschlein auf, aber er entblößt sie nicht verletzend; er lächelt über sie, stellt sie nicht höhnisch an den Pranger. Es ist echt humoristische Art, die Torheit und Abgeschmacktheit der vorgeführten Personen, ohne sie sarkastisch zu vernichten, dadurch ins Heiter-Unernste zu wenden, daß auf ihr unsinniges oder nichtiges Tun erhaben-pathetische Ausdrücke angewendet werden. Als sich nach geschlossener Vereinbarung Vater und Sohn Litumlei umarmen, heißt es in der Erzählung: „Es war nicht wie eine warme Umarmung von Fleisch und Blut, sondern weit feierlicher, eher wie das Zusammenstoßen von zwei großen Grundsätzen, die auf ihren Wurfbahnen sich treffen.“ Fügungen dieser Art — sie sind häufig genug bei Keller zu finden — unterscheiden sich sehr wesentlich von Heines Brauch, anmaßliche Scheinwerte durch ein amphibolisches Spiel mit Wortbedeutungen zu entlarven, für den die folgende Stelle ein kennzeichnendes Beispiel liefert: „Die Namen aller Studenten und aller ordentlichen und unordentlichen Professoren hier herzuzählen, wäre zu weitläufig; auch sind mir in diesem Augenblick nicht alle Studentennamen im Gedächtnis und unter den Professoren sind manche, die noch gar keinen Namen haben.“

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0356
gefördert durch die
DFG

Als Beispiel für heiter unbefangenes, selbstzweckhaftes Scherz- und Launenspiel sei Kortums „Jobsiade“ genannt, eine Dichtung, die zur Gänze auf drastische und groteske Derbkomik gestellt ist, gleich weit entfernt von witzigen Angriffen auf bestimmte Personen wie von der betrachtsamen Tiefe des Humors. Die komischen Erträge dieses Epos sind meist als harmlos widersinnige Verletzungen geltender Sprach- und Versnormen zu bestimmen. Auf die unmöglichste und daher lächerlichste Art werden die Kunstmittel der herkömmlichen Dichtersprache zerstört. Komische Archaismen spielen die Hauptrolle, d. h. es werden gewisse Wirkungsmittel, die zweihundert Jahre früher in allgemeiner Geltung waren, geflissentlich aufgesucht, gewaltsam übertrieben und so zu Ansatzpunkten komischer Wirkung gemacht. Komisch wirkt hier nicht nur die Übertreibung, sondern vor allem der Umstand, daß die naiven Unbehilflichkeiten einer primitiveren Zeit absichtlich in eine literarisch fortgeschrittenere Epoche hinübergezogen werden, mit deren höherer dichterischer Kultur sie in komischem Gegensatz stehen, wie es ja immer komische Erträge zeitigt, wenn gewisse Verstöße gegen die hochsprachliche Norm (das Radebrechen der betreffenden Sprache durch Fremde, die „Solözismen“ nachlässiger Verkehrssprache usw.) literarisch festgehalten werden. Ein Beispiel für archaistische Reimkomik: „Alles, was du vormals mir geschrieben, / Als hättest du die Studia getrieben / Und wärest von allen der fleißigste, / Sind lauter Lügen, wie ich nun seh.“ Dieser Reim „fleißigste — seh“ ist bei Hans Sachs nicht komisch, sondern normal, er widerspricht nicht der geltenden Regel und dem allgemein geübten Brauch; im 18. Jahrhundert dagegen liegt in dieser nunmehr auffallenden Holprigkeit komische Absicht. Ergötzlichste Übertreibungen solch naiver Unvollkommenheiten finden sich häufig, besonders hübsch in der folgenden Strophe: „Sie hielte nichts von fremden Säugammen / Wie sonst üblich ist bei vornehmen Madammen, / Sondern glaubte, ihn von eigner Milch / Zu ernähren sei menschlich und bill'g.“ Was läßt sich hier außer der durchgehenden parodistischen Knittelvershaftigkeit an komischen Wirkungsmitteln im einzelnen nennen? Zunächst einmal das paragogische -e im starken Präteritum, das sich zwar in feierlicher Dichtung bei Klopstock und Schiller als pathetisch-bibeldeutscher Archaismus noch viel später findet, hier aber doch wohl als Verspottung grammatisch-metrischer Gewohnheiten einer veralteten Kunstübung gemeint ist und so als kennzeichnendes Mittel eines Stils erscheint, der durch betont altfränkisches Wesen komische Erträge hervorrufen will. Sehr komisch ist dann auch die fast macaronisch-gewaltsame Pluralform „Madammen“ und vor allem die reimerzwingende Form „bill'g“; mit dieser unmöglichen Synkope sollte vielleicht eine Verspottung des meistersingerlichen „Lasters“ der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0357
gefördert durch die DFG

Klebsilben gegeben werden. Die Wendung „menschlich und bill'g" ist als Zwillingsformel (humanum et aequum) gemeint; der heutige Leser aber ist geneigt, hier ein Zeugma (humanum et vile) anzunehmen, wodurch sich die komische Wirkung beträchtlich erhöht. Für ihn stellt sich der Sinn dieser Stelle folgendermaßen dar: Ihr Kind selbst zu stillen, ist nicht nur Pflicht jeder ihren Mutterberuf ernst nehmenden Frau, sondern es kommt dies auch wohlfeiler zu stehen als jede andere Art der Ernährung. Diese durch das Zeugma im Sinn des Komischen intensivierte Gegenüberstellung sittlichen Pflichtbewußtseins und hanebüchener Wirtschaftlichkeitsgesinnung läßt auf jenes ein zweifelhaftes Licht fallen. Das führt uns auf einen Exkurs, dem wir aber deshalb Raum gewähren zu sollen glauben, weil hier eine wichtige Tatsache der Sprachästhetik zur Erörterung kommt. Man hat mit Recht betont, nichts veralte so rasch wie das Komische. Witze und Possen, die den Leser des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit schallend lachen machten, erscheinen uns heute ekelhaft oder doch matt und salzlos, jedenfalls in keiner Weise mehr komisch. Diese Plastizität und Veränderlichkeit der vorästhetischen sprachlichen Substrate in bezug auf den komischen Ertrag besteht aber nicht nur in pejus, sondern auch umgekehrt in melius: es kann eine Sprachfügung im Lauf der Zeit an komischer Wirkung gewinnen und zunehmen. Der komische Ertrag eines Wortspiels etwa liegt ja nicht nur in der jeweiligen logischen Bedeutung der verwendeten Ausdrücke, sondern in der ganzen Bedeutungsgeschichte des Worts, einschließlich aller assoziativen Ergänzungen, des Gefühlstons und der „Sphäre" der Worte. Ein besonders drastisches Beispiel für diese Behauptung liefert ein Winterlied Neidharts von Reuenthal, das unter dem Namen „Der Schlitten" bekannt ist. Dort heißt es:

Ich rât allen guoten wîben über al,
die der mâze wellent sîn,
daz sî hochgemuoten mannes holdez herze tragen,
ruckenz (sc. daz binden) vorne hôher, hinden hin ze tal,
decken baz das näckelîn.
wâ zuo sol ein tehtier ân ein collier umbe den kragen?
wîp sint sicher umbe dez houbet her gewesen,
sô daz in daz niemen brach.
swaz in anderswâ geschach,
des sints ouch genesen.

Der Sinn dieser Stelle ist folgender: Neidhart beklagt sich, daß die Damen das Haupt mit modischem Kopfputz vermummen. Warum sie gerade diesen Körperteil so sorgsam schützen — Anspielung auf die ritterliche Schutzwaffe des tehtier (testier) — ist dem Dichter unerfindlich: beim Kopf waren die Frauen doch nie bedroht. Und nun kommt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0358
gefördert durch die DFG

ein mittelalterlicher Hochzeitswitz, der für den damaligen Leser eine derbstoffliche Ergötzung in sich schloß. Was den Frauen an anderen Körperteilen an Bedrohungen zuteil wurde — nun das hat ihnen auch nicht geschadet, sie sind mit dem Leben davongekommen. Ja man könnte geradezu übersetzen: das hat ihnen wohlgetan. Für den neuhochdeutschen Leser, der die Bedeutungsgeschichte von mhd. genesen (und nern) kennt, kommt zu dieser sexuellen Derbkomik noch ein wortspielhafter Ertrag hinzu. Die heutige verengerte Bedeutung dieses Verbums paßt nämlich ausgezeichnet auf die Stelle, ja sie hebt deren Sinn in einer Weise hervor, deren komischer Ertrag für den mhd. Leser noch gar nicht bestand. Für uns ist der Sinn der Schlußzeilen folgender: Die dem weiblichen Geschlecht stets von neuem zuteil werdende Bedrohung an bestimmten Körperteilen, die Neidhart mit beredtem Schweigen übergeht, diese Bedrohung führt dazu, daß Frauen Kinder gebären, sonst aber geschieht ihnen nichts. Der neuhochdeutsche Sinn dieser Stelle würde durch folgende Übersetzung wiedergegeben werden: „Und was ihnen anderswo geschah / D a v o n sind sie auch genesen.“ In der Doppelbedeutung, die dieses Zeitwort für den mit seiner Muttersprache und deren Geschichte einigermaßen vertrauten Deutschen hat (neue Spezialbedeutung „eines Kindes genesen“ und die Erinnerung an die alte Bedeutung „mit dem Leben davonkommen“, „Förderliches erleben“), liegt jene Steigerung des Komischen, welche durch die dem wichtigsten Wort der betreffenden Stelle zuteil gewordene Bedeutungsentwicklung erzielt wird. Bei der letzterwähnten Stelle in der „Jobsiade“, zu der wir jetzt wieder zurückkehren, verhielt es sich ähnlich. Der in diesem Epos immer wieder verwirklichte Vorgang der Wortvergewaltigung zu Zwecken der Reimerzwingung bekundet sich dann besonders drastisch in folgender Strophe: „Hieronimus ohne sonderliche Umstände / Gab das Attest in des Inspektors Hände, / Welcher dasselbe alsbald dann lus: / Oh weh dir, oh weh dir Hieronimus.“ Dergleichen Wortentstellungen und grammatische Regelwidrigkeiten wären in tragisch ernsten Dichtungen unmöglich; die Verwendung einer einzigen solchen Form mit dem Vorzeichen der Absicht verleiht der ganzen Stelle einen komischen Sinn, wodurch der sprachkomisch grundgestaltliche Charakter dieser und ähnlicher Wirkungsmittel erwiesen ist. Was die komische Wirkung in allen diesen Fällen beträchtlich steigert, ist die alsbald deutlich werdende Tatsache, daß sich hinter der scheinbaren Unbeholfenheit ein formgewandt-geistreiches Spielen mit der Sprache und dem Vers versteckt. Diese Unbeholfenheiten sind keine naiven Verstöße, sondern ein geistreich übertreibendes Nachahmen von solchen. Taprigkeit wirkt bekanntlich nicht immer komisch, ein „geschicktes“ Sich-taprig-Stellen dagegen stets. Ein gutes Beispiel dafür liefert folgende Übersteigerung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0359
gefördert durch die
DFG

der Reimbrechung: „Er geriet drob in gar großen Grimm / Und sagte zu seinem Sohne: Du Lüm-“ (Strophenende) „-mel! hab ich drum so viel angewendet..“ Hier ist ein Wort in der Mitte auseinandergebrochen, obgleich auch in formal unbehilflichen Zeiten nur die Brechung eines zusammengesetzten Worts nach Grund- und Bestimmungswort üblich ist. Komisch wirkt ferner die travestierende Verspottung alteingefahrener Bräuche der hohen Epik; so wenn der Musenanruf der Proömien folgendermaßen vollzogen wird: „Nenne mir nun, Jungfer Muse, die Namen!“ Gegenüber dieser launigen Komik, für die der heitere Scherz Selbstzweck ist, spielt satirische Entlarvungskomik eine ganz geringe Rolle. Völlig fehlt sie nicht, aber sie hält sich im Bereich des Typisch-Allgemeinen und tut den Betroffenen nicht sonderlich weh. So wird etwa eine bestimmte Gattung von Kanzelrednern getroffen, wenn im Priesterkatalog einer der Herren, von dem gesagt wird, er wäre „stark in der Rede“, den bezeichnenden Namen „Schrei“ erhält, womit wohl dargetan werden soll, daß sich die gepriesene Stärke mehr auf die Stimmkraft des Vortrags als auf die Beweiskraft der Gedanken bezieht. — Mit den hier herausgegriffenen Beispielen ist nicht nur die sprachkomische Leistung der dichterischen Einzelpersönlichkeit Kortum aufgewiesen, sondern es sind damit zugleich typische Möglichkeiten und kennzeichnende Verfahrensweisen der Komik als überindividueller und überhistorischer sprachästhetischer Grundgestalt erfaßt worden. Allen grotesk- und burlesk-komischen Dichtungen sind ja gewisse Wirkungsmittel gemeinsam: saloppe, volkstümliche und derbe Redensarten und Wörter, absichtlich falsche Reime, absichtliche Flickwörter, Gemeinplätze als Sentenzen. Auf diese Konstanzen und durchgehenden Züge innerhalb der sprachlichen Wirkungsmittel verschiedener komischer Dichtungen hat auch J. Wiegand kurz hingewiesen[32]). Das bereits mehrfach erwähnte und auch hier wieder zu erwägende Grundgesetz der Gestalt- und Ganzheitstheorie läßt es freilich als nicht angängig erscheinen, die sprachästhetischen Wirkungsgestalten lediglich von unten her, also von den stilistischen Einzelformen aus bestimmen zu wollen, eben weil diese in den Dienst sehr verschiedener ganzheitlicher Gefühlsfärbungen treten können. Man pflegt hier etwa an die Hyperbel zu erinnern; dieses Stilmittel vermag sowohl pathetisch wie auch komisch zu wirken, je nachdem es durch den Gehalt der Stelle und durch die gestaltliche Einbettung ein Ernst- oder ein auflösendes Ironievorzeichen erhält. Und doch gilt dieses Gestaltgesetz nicht restlos. Gerade das Beispiel der Hyperbel zeigt uns wieder einmal deutlich, daß das Gestalt-

[32]) J. Wiegand im Artikel „Komik“ (Reallexikon d. deutschen Literaturgesch. Bd. II).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0360
gefördert durch die DFG

und Ganzheitsprinzip gewisser Einschränkungen bedarf. Wenn hyperbolische Fügungen einmal erhaben, das andere Mal komisch wirken, so muß es durchaus nicht in allen Fällen die sprachliche Gesamtgestalt sein, die das Teilganze von sich aus bestimmt, sondern es vermag schon die Hyperbel als einzelne Stilform einen gewissen Ertrag mit sich zu führen, den es der höheren Sprachgestalt mitteilt. Schon die Struktur des einzelnen Stilmittels kann verschieden sein. Es gibt ernste Hyperbeln, die ihrer einzelheitlichen Beschaffenheit nach ernst sind, andererseits gibt es eine gewisse „Übertreibung der Übertreibung", an die sich ausnahmslos komische Wirkung schließt. Jene sind das angemessene Aufbaumaterial für einen erhabenen Stil, diese sind dem Komiker vorbehalten. Verwendet ein Pathetiker einmal eine solche forcierte Hyperbel, so kann es natürlich vorkommen, daß die Gewalt seiner erhabenen Diktion, in die er diese einzelnen Wirkungsmittel einbettet, den Leser über diesen Stilbruch hinwegträgt, meist aber wird es sich so verhalten, daß er damit jenen berüchtigten Schritt tut, der zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen liegt. Unfreiwillige Komik durch forcierte Hyperbolik: das ist eine Formel, die für manchen Pathetiker gilt und für die namentlich Hebbels dramatischer Erstling manchen Beleg beistellt. Eben weil schon die einzelne Wirkungsform von sich aus den Ertrag des Ganzen zu bestimmen vermag, prüft der gute Stilist j e d e s einzelne Wort sorgfältig auf seine Eignung für einen bestimmten Gestaltzusammenhang. Verstöße gegen dieses Verfahren zeugen von unsicherem Stilgefühl, wofür namentlich Heine Beispiele liefert, der auch in ernstgemeinten Gedichten hyperbolische Bilder verwendet, von denen man nicht weiß, wie man sie auffassen soll. Der Zusammenhang klärt hier nichts, sondern wird — im Gegenteil — von hier, den Einzelbildern aus, verunklärt.

Trotz der sehr oft nachweisbaren Wirkungsänderung der stilistischen Einzelform von der höheren sinngebenden Gesamtgestalt her ist es — wie schon hervorgehoben — bis zu einem gewissen Grad möglich, die Struktur sprachästhetischer Grundgestalten von unten her, d. h. von den mit Vorliebe in diesem Sinn verwendeten Stilmitteln aus aufzuhellen. Fehlerhaft wäre es nur, wenn man — wie dies die frühere Elementen-Stilistik tat — mit diesem Verfahren die gesamte Deutung höherer sprachlicher Wirkungsgestalten bestreiten wollte, ohne sich dabei ständig der gestalttheoretischen Grundgesetze bewußt zu bleiben. Bestimmte Stilmittel der untersten stilistischen Kategorienschicht[33]) werden mit Vorliebe zum Aufbau bestimmter Grundgestalten verwendet, da sie zwar

[33]) Zu dieser Schichtung des stilistischen Kategorienbestandes vgl. W. S c h n e i d e r, Ausdruckswerte usw.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0361
gefördert durch die DFG

nicht ausnahmslos und ständig, wohl aber besonders häufig im Sinn bestimmter Gefühlsergebnisse wirken und nur dort ihre vollen Erträge liefern. So sind — wie schon hervorgehoben — manche Stilformen nur im Bereich des Komischen möglich, weil sich vorwiegend, manchmal sogar zwangläufig, komische Wirkung an sie schließt. Um die Richtigkeit dieser Behauptung einzusehen, denke man an das, was J. Schultz[34]) als „onomatoplastische Wortspiele" bezeichnet, an die Komik des grotesken Sprachverzerrens, des willkürlichen Wortverdrehens, der absichtlich falschen Fügungen, des mißverständlichen und entstellenden Gebrauchs von Fremdwörtern, kurz all der tollen sprachlichen Purzelbäume, wie sie Shakespeare in seinen Lustspielen, Gryphius im „Horribilicribrifax" und die Romantiker — etwa Brentano im „Ponce de Leon" — in ihren Komödien lieben. Die Verwendung derartiger Sprachspielereien in einem Sprachgefüge, das dem Ausdruck tragisch-ernster Vorstellungen dienen soll, oder in Sprachgestalten, die auf feierliche Schönheitswirkung abzielen, wäre ganz unmöglich. Hier hat also — im Sinn des Gesetzes der Integration — schon die stilistische Einzelform die Macht, die Wirkung der Gesamtgestalt von sich aus zu bestimmen. Wollte man die ästhetische Grundgestalt des Komischen, soweit sie als sprachästhetische Kategorie in Betracht kommt, durch Angabe der besonders oft und ertragreich im Sinn dieser Wirkung verwendeten Einzelformen zu kennzeichnen versuchen, so könnte man deren etwa folgende nennen: Doppelsinn (Amphibolie), widersinnige Antithesen, sprachliches Zusammenbringen sachlich unvereinbarer Dinge (stilistisches Zeugma), Oxymoron, Paradoxon, Ironie, Wortspiel (Paronomasie), Homonymien, groteske Onomatoplastik, Hyperbeln, die grotesk ins betont Unmögliche führen, absichtliche und übertriebene Katachresen, unerwartete Gegensätze in Wortethos und Worthöhe, komische Kontaminationen, Glossomorphien usw.

Aus der Reihe der soeben kurz aufgezählten Stilmittel seien nun einige des nähern besprochen. Das beliebteste Mittel zur Erzeugung von Sprachkomik ist das Spielen mit dem Doppelsinn von Wortbedeutungen, etwa dem wörtlichen und dem übertragenen Sinn von Worten. J. Schultz bezeichnet dieses komische Verwerten der Mehrdeutigkeit von Wörtern als „homonymische Wortspiele". Beispiele dafür sind so zahlreich, daß wir sie uns hier füglich ersparen können. Eine gute Formulierung der hier zugrunde liegenden ratio gibt Bergson[35]). Ein allgemeiner Grundsatz seiner Theorie des Komischen lautet: „Nous rions toutes les fois que notre attention est détournée sur le physique

---

[34]) J. Schultz, Psychologie des Wortspiels. Zeitschr. f. Ästhetik usw. XXI (1927) S. 16 ff.

[35]) H. Bergson, a. a. O. S. 116 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0362
gefördert durch die DFG

d'une personne, alors que le moral était en cause." Angewendet auf die Tatsachen des Sprachlebens führt diese allgemein ästhetische Erkenntnis zu folgendem sprachästhetischem Gesetz: „On pourrait dire que la plupart des mots présentent un sens physique et un sens moral, selon qu'on les prend au propre ou au figuré. Tout mot commence en effet par désigner un objet concret ou une action matérielle; mais peu à peu le sens du mot a pu se spiritualiser en relation abstraite ou en idée pure. ... On obtient un effet comique toutes les fois qu'on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré. Ou encore: Desque notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique." — Die komische Relevanz der als „Wortspiel" bezeichneten stilistischen Figur steht außer Frage. Ich glaube, eine statistische Untersuchung würde ergeben, daß neun Zehntel aller Wortspiele ihrer Absicht nach komisch sind. Gleichwohl ist das immer wieder zu erwähnende Gestaltgesetz auch hier wirksam: es gibt auch tragisch-ernste und bittere Wortspiele. In der Einbettung in eine entsprechende Ganzgestalt vermögen derlei amphibolisch-wortspielhafte Pointen tragische und rührende Erträge zu liefern und eine von traurigen Vorstellungen ausgehende erschütternde Gefühlswirkung durchaus gleichsinnig zu verstärken. Weil diese Verwendung der genannten stilistischen Figur aber immerhin Seltenheitswert besitzt, sei ein Beispiel angeführt. In den Auwäldern des Donaustroms bei Wien, im sogenannten „Friedhof der Namenlosen", trug ein Baum eine Tafel, auf der ein Gedicht zu lesen stand; es nimmt auf die traurige Tatsache Bezug, daß die Gräber dieser Ruhestätte vor allem unbekannte Selbstmörder bergen. Die erste und letzte Strophe dieses von A. Wickenburg verfaßten Gedichts lauten:

Tief im Schatten alter Rüstern
starren Kreuze hier am düstern
Uferrand,
aber keine Epitaphe
sagen uns, wer unten schlafe
kühl im Sand.

. . . . . .

Alle, die sich hier gesellen,
trieb Verzweiflung in der Wellen
kalten Schoß;
drum die Kreuze, die da ragen,
wie das Kreuz, das sie getragen,
namenlos.

Der poetische Wert dieses gutgemeinten Gedichts steht hier nicht zur Erörterung, sondern lediglich die für viele Leser zweifellos vorhandene Steigerung der ergreifenden Wirkung des hier dichterisch ausgesprochenen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0363
gefördert durch die DFG

Vorstellungsgehalts durch die Verwendung doppeldeutiger Hauptbegriffe: ein „namenloses Kreuz“ (wörtliche Bedeutung: Grabmal ohne Aufschrift) kündet das „namenlose Kreuz“ (metaphorisch: das unsagbare, mit den Begriffen der Sprache nicht auszudrückende Leid), durch welches ein unglückliches Menschenkind in den Tod getrieben wurde. Hier ist also ein gewöhnlich komischen Erträgen dienendes Stilmittel in eine Sprachfügung eingebettet, in der es nicht erheiternd, sondern ergreifend wirkt. Eine genügend umfangreiche Statistik des Wortspiels vermöchte indes unschwer nachzuweisen, daß eine solche Verwendung der genannten Figur nicht nur empirisch selten verwirklicht wird, sondern auch deren Wesen nicht ganz gerecht wird. Tatsächlich haben sich in einem von mir veranstalteten Praktikum über experimentelle Sprachästhetik einige Hörer gefunden — und zwar sehr urteilsfähige — denen die Verwendung der wortspielhaften Pointe in dem genannten Friedhofsgedicht stillos erschien.

Einige fast zur Gänze von der Sprache beigestellte Mittel zur Erzielung komischer Wirkungen hat man in folgendem zu sehen. Die Sprache ist kein homogenes Ding, sondern ein vielfach geschichteter, kulturell differenzierter Strukturorganismus. Neben der schriftmäßigen Hochsprache stehen die Verkehrssprache gebildeter Kreise, dann die Mundart und schließlich die untersten sondersprachlichen Schichten (Slang usw.). Hier ist ferner an die genera dicendi der alten Rhetorik zu erinnern: an die hohe und feierliche, die mittlere und die niedrige Art der Rede. Daneben gibt es Grade in der Beherrschung einer Sprache: von der angemessenen und vollkommenen Beherrschung bis zum mühsamen Radebrechen. Auch ästhetische Differenzierungen sind vorhanden: poetische und prosaische Art zu sprechen. Aus diesen im Wesen der Sprache verankerten Urtatsachen erwächst eine Fülle von Komik. Überall wo zwei dieser Schichten in drastischem — wenngleich nicht verletzendem — Gegensatz aufeinanderstoßen, entsteht komische Wirkung. Wenn der Diener einen ihm in edlem hochsprachlichem Ausdruck erteilten Auftrag seines vornehmen Herrn in platter Mundart wiederholt, ergibt sich ein komischer Ertrag. Komisch wirkt es, wenn feierliche und familiäre Tonart unvermittelt neben- und durcheinandergebracht werden: wenn auf feierliche Anrede familiär geantwortet wird oder wenn Worte und Stilmittel, die der einen Tonart eigentümlich sind, in die andere eingemischt werden. Setzt man Ehrwürdig-Altertümliches, vom Zauber der Vergangenheit Geadeltes unvermittelt neben Banales und Alltägliches, übersetzt man etwa die Worte antiker Schriftdenkmäler in die konkreten Fachausdrücke, den saloppen Mode-Slang unserer Tage, so entsteht eine komisch-travestitorische Wirkung. Musterbeispiele einer aus dem Kontrast von „Poesie und Prosa“, Hochsprache und Mundart erwachsenden Komik liefern F. Reuter und F. Raimund. Aus

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0364
gefördert durch die
DFG

der „Stromtid“ sei jene Stelle erwähnt, wo Onkel Bräsig die Redeweise eines „lateinischen Ökonomikers“ verspottet, indem er dessen verstiegen-poetische Bilder in hanebüchene Alltagsausdrücke übersetzt. Der genannte Held Reuters liefert ferner Hunderte von klassischen Musterbeispielen für die Komik des falschen Gebrauchs von Fremdwörtern, schließlich enthält schon sein „Missingsch“ eine Fülle von Ansätzen zu komischen Wirkungen. In der folgenden Stelle aus Raimunds Zauberspiel „Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär“ steigern sich zwei der vorhin angeführten Wirkungsmittel des Sprachkomischen zu ganz besonders drastischem Ertrag. Als der nunmehr verarmte ehemalige Bauernmillionär Wurzel der als Köchin verkleideten Fee Zufriedenheit sein Leid klagen will, da lehnt diese die Erzählung ab, sie kenne sein Leben, sie habe es im Buch des Schicksals gelesen. Sie kleidet dabei ihre Ablehnung in jenes pathetische, etwas geschraubte Schriftdeutsch, das Raimund seine Feen sprechen läßt. Darauf antwortet der zum Kehrichtabfuhrmann gesunkene Bauernmillionär der vermeintlichen Köchin in treuherzigstem Wienerisch: „Ah so, Sö san a a solchene, die nach dem Abwaschen liest“. Hier wirkt die Gegenüberstellung von betont feierlicher Rede und bieder-zwangloser Mundart, ferner die wörtliche Auffassung eines bildlich gemeinten Ausdrucks. — Das Radebrechen einer Sprache wird namentlich in der Chargenkomik des volkstümlichen Lustspiels verwendet und ist ein unfehlbares Mittel, um bei harmlosen Zuschauern das komische Überlegenheitsgefühl zu erzeugen. Selbst ein Shakespeare verschmäht dieses Wirkungsmittel nicht. Einmal läßt er drei biedere Offiziere in platten Provinzialsprachen reden, die dem sprachlichen Selbstbewußtsein seines großstädtischen Theaterpublikums äußerst lachenswert vorkommen mußten. In der Schlegel-Tieckschen Übersetzung gelangt diese Dialektkomik nur sehr unvollkommen zur Wiedergabe, und es ist nun sehr kennzeichnend, daß ein bekannter Anglist[36]) die im Original vorhandenen komischen Wirkungen für den deutschen Leser dadurch retten will, daß er aktuelle und konkrete Barbarismen und mundartliche Redeweisen (ein böhmisch, ein ungarisch gefärbtes Deutsch sowie breitestes Bajuvarisch) an die Stelle des verwaschenen Idealdialekts der Schlegelschen Übertragung setzt. Für die höheren Wirkungen, die sich durch Barbarismen und Solözismen erzielen lassen, liefert das Husarendeutsch und Husarenlatein in Brentanos „Mehreren Wehmüllern“ gute Beispiele.

Abweichungen von der gültigen Sprachnorm haben ausnahmslos komische Wirkungen im Gefolge, wenn sie den Stempel heiterer Absicht tragen oder vom Auffassenden in der Einbettung in eine ästhetische

---

[36]) A. Schröer in „Britannica“, Festgabe für Max Förster.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0365
gefördert durch die DFG

Kontemplationssituation erlebt werden. Belege dafür sind etwa die sprachspielerischen Unsinnsmärchen der Kinderstube, die aus der Lust erwachsen, sprachlich über die Stränge des Normalen und Regelmäßigen zu schlagen. Literarische Bedeutung erhalten glossomorphe Spielereien dieser Art in der Lyrik Christian Morgensterns[37]), wo diese launigen Freiheiten in ihrer komischen Wirkung noch dadurch gesteigert werden, daß sie in versteckt-sinnvoller und überraschend ertragreicher Weise gegen die Gesetze der Sprache verstoßen. Seine Sprache schafft Wesen, die es in Wirklichkeit nicht gibt und geben kann (Auftakteule, ein aus den Zwischenräumen eines Lattenzauns erbautes Haus); sie knüpft ein Band zwischen den fremdesten Gegenständen und stellt Situationen her, die aller realen Möglichkeit spotten und nur in der unbeschwerten Welt selbstzweckhaften Sprachspiels bestehen. Wirkliches und Sprachliches verschlingen sich aufs ergötzlichste, wenn ein Werwolf von einem Schulmeister dekliniert sein will und darüber betrübt ist, daß seine Frau und die Kinder leer ausgehen, da es „wer" nur in der Einzahl gibt, oder wenn die einander feindlich gesinnten Interpunktionen einen Antisemikolonbund gründen. Besonders liebt er das Spiel mit kühnen sprachlichen Assoziationen: zu Bestehendem erfindet er auf diese Weise Entsprechendes oder Entgegengesetztes: die Nähe steigert er zur Näherin, dem Sitzfleisch stellt er den Sitzgeist gegenüber, als Gegenstück zur Weste erfindet er das Zukunftskleidungsstück „Oste". Zahlreich sind die komischen Kontaminationen vom Typus des Wortes „Nachtwindhund" (= Nachtwind + Windhund). Gelegentlich wird auch mit bedeutungsfreien Klängen gespielt oder es werden dunkle Assoziationen und undeutliche Anklänge zum Gegenstand des Sprachspiels gemacht: so etwa im „Gruselett". Zweifellos von ihm angeregt ist die Technik der abstrakten Lyriker, sich spielerisch von sprachlichen Assoziationen treiben zu lassen. Hans Arp bildet zu den bestehenden Worten „abhanden" und „übermannen" die grotesk-unmöglichen Neuworte „abfußen" und „überfrauen"; die geläufige Formel „in Acht und Bann" wird mit den Worten „und neun und zehn" fortgesetzt, neben die grammatischen Begriffe „Einzahl und Mehrzahl" wird der „Rübezahl" gestellt. Das gemahnt in manchen an die früher übliche Technik zur Gewinnung witziger Buchtitel durch Täuschung angeregter Erwartungen und Zerstörung eingefahrener Assoziationen: „Kreuz- und Querzüge" (Hippel), „Berlin, wie es ist — und trinkt" (Glaßbrenner).

Das Schöne und das Charakteristische. Dieser sprachlichen Wirkungstypen wird man inne, wenn man Goethes „Iphigenie", „Natürliche Tochter", „Pandora" usw. oder die Dichtungen eines Münch-

[37]) Dazu M. Dessoir, a. a. O. S. 161 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0366
gefördert durch die DFG

ner Formkünstlers (Geibel, Heyse, Leuthold) hinsichtlich ihres Gesamtertrags wie mit Hinblick auf die vornehmlich verwendeten Einzelstilmittel mit den Werken eines wirklichkeitsnahen Mundartdichters oder eines folgerechten Naturalisten vergleicht. Die bloße Erwähnung dieser Beispiele läßt eine Fülle kennzeichnender Verfahrensweisen einsichtig werden, die unschwer in die beiden genannten Kategorien einzuordnen sind. Wir verzichten deshalb darauf, diesen Vergleich systematisch bis ins einzelne durchzuführen, sondern sparen den Raum für einige wichtige grundsätzliche Bemerkungen, die sich gerade bei der Erörterung dieser Grundgestalten aufdrängen. Bekannt ist, daß sich eine auf das Schöne ausgehende Sprachgestaltung sämtlicher allzu konkret-bezeichnender, drastisch-andringlicher Ausdrücke (der Fachwörter vor allem) enthält, die eine auf das Charakteristische gestellte Sprachfügung gerade mit Vorliebe aufsucht. Spricht man in schöner Rede von feurigen Rossen und edlen Pferden, so meidet die charakteristische Sprache derlei allgemeine Bezeichnungen und redet — G. Hauptmanns „Fuhrmann Henschel" ist dafür ein Beispiel — von Fuchswallach, Rappstute u. dgl. Die auf Schönheit gestellte Redefügung schließt hinsichtlich des direkten und indirekten Faktors alles aus, was irgendwie unerfreulich wirken könnte. Köstlins Bestimmung des Reinschönen als des unter ästhetisch-kontemplativem Erlebnisvorzeichen aufgefaßten Sinnlich-Angenehmen erfährt von hier aus eine Bestätigung. Wo mißfällige Vorstellungen unvermeidlich sind, weil sie nun einmal zum mitzuteilenden Gehalt gehören, da werden sie gemildert, euphemistisch verschönert, edel-unandringlich mitgeteilt. Distanzierende Allgemeinheit des Ausdrucks, die Verwendung absichtlich ungenau, d. h. zu weit gewählter Begriffe, das sind die vornehmlich diesem Zweck dienenden Verfahrensweisen. Alles, was unangenehme Assoziationen auslösen könnte, wird ferngehalten, desgleichen jedes niedrige Wort, jeder banal-abgegriffene Alltagsausdruck. Die Wortanordnung ist wohllautend und eurhythmisch, auf klare Gliederung wird Wert gelegt. Mißklänge werden durchaus gemieden. Wieviel das phonetisch-musikalische Element, um das sich eine auf das Charakteristische gestellte Sprachgestaltung überhaupt nicht kümmert und dessen Ansprüche sie aus Gründen drastischer Kennzeichnung ohne weiteres verletzt, zur Schönheit eines Gedichts beitragen kann, wird an Goethes Lyrik klar. Am Mignonlied „Kennst du das Land" rühmt E. Ermatinger den geradezu südlichen Wohllaut, wie er durch den glücklichen Wechsel tönender Vokale, die Vermeidung häßlicher Konsonantenhäufungen und die Bevorzugung von weichen Lautverbindungen hervorgerufen wird. — Als durchgehenden Grundsatz, der die Wortwahl der auf Schönheit gestellten Sprachgestaltung bestimmt, nannten wir vorhin ein deutliches Streben zu allgemeineren und minder andringlichen Bezeich-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0367
gefördert durch die DFG

nungen. Dieses Prinzip hat auch mancherlei Auswirkungen im Bereich des Klanglich-Wortleiblichen. So wird etwa die vagere Lautsymbolik vor der konkreteren Onomatopoietik bevorzugt; Neuworte drastisch-lautcharakteristischen Ertrags sind in schöner Sprachfügung kaum anzutreffen. Solcher Scheidungen ließen sich noch mehrere herausarbeiten, indes darf man das Trennende nicht allzuscharf betonen. So wäre es etwa verfehlt, die Scheidung zwischen der auf Schönheit ausgehenden Sprachverwendung und ihrem grundgestaltlichen Gegenteil von der sprachästhetischen Grundansicht der antiken Redelehre her gewinnen zu wollen, die die Tropen und Figuren als Wirkungsmittel einer „oratio ornata" faßte, und demgemäß als „schön" eine solche Sprachgestaltung anzusehen, die die genannten Stilformen in ihren Dienst stellt. Eindringender Beobachtung erweist sich nämlich, daß beiden Wirkungsgestalten ein großer Teil dieser Einzelstilmittel gemeinsam ist. Beide verwenden die nämlichen Tropen und viele der nämlichen Figuren, die ja kein prunkvoll-rhetorischer Redeschmuck, sondern organische Sprachphänomene sind, aus elementaren Apperzeptionsgesetzlichkeiten und bestimmten Grundtatsachen des Sprachlebens mit Notwendigkeit erwachsend. Der gesamte Tropen- und ein nicht geringer Teil des Figurenbestands ist grundgestaltlich neutral, d. h. indifferent hinsichtlich der wirkungsgestaltlichen Erträge, wenn auch natürlich — wie bereits vorhin mehrfach hervorgehoben — gewisse Dominanzen und Zuordnungen bestehen. Solözismen, Vulgarismen usw. sind in „schöner" Sprachgestaltung unmöglich, die charakteristische Sprachverwendung dagegen wird sich aller Stilmittel enthalten, die ein betont kunstvolles Gepräge tragen: pathetischer Apostrophen etwa, künstlich durchgeführter Parallel- und klimaktischer Anordnungen, Chiasmen usw. Die charakteristische Sprachgestaltung wird ferner Bilder und Umschreibungen nicht häufen; ihre Vergleiche wird sie nicht aus idealer Ferne, sondern aus den Alltagsbereichen des Denkens und Sprechens nehmen. Ausgedehnte Gleichnisse brauchen jedoch nicht zu fehlen. In der bekannten hübschen Stilstudie, die aus zahlreichen Dichtungen der verschiedensten Zeiten und Stile Gleichnisse über den „Schwätzer" zusammenstellt, fehlen auch solche Belege nicht, die als ausgesprochen charakteristisch gelten können. Man kann also nicht sagen, die schöne Sprachgestaltung verwende diese und jene Tropen und Figuren, welche die charakteristische Sprachgestaltung, der wieder andere von diesen Stilmitteln eigentümlich sind, mit Bewußtsein vermeidet. Gewisse Unterschiede sind natürlich da, aber die kennzeichnenden Differenzen lassen sich von hier aus nicht ermitteln. Dazu ist es nötig, mit Hilfe einer Reihe von höheren Ausdrucksbegriffen die einzelnen Tropen und Figuren auf Struktur und Ausdruckswert zu bestimmen und von diesen Ergebnissen aus dann höhere gestaltliche Schei-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0368
gefördert durch die
DFG

dungen zu versuchen. So wird man etwa zwischen den sinnlich derben, andringlichen Bildern und Vergleichen der charakteristischen und den mehr zurückhaltenden der schönen Sprachgestaltung zu scheiden vermögen. Die charakteristische Sprachgestaltung ist nicht dadurch gekennzeichnet, daß bei ihr Metonymien, Synekdochen, Periphrasen usw. völlig fehlen, sondern daß diese hier ein anderes Gesicht haben. Die formalen Strukturen sind freilich gleich, aber die Vergleichsbilder und die tertia comparationis sind aus ganz bestimmten Bereichen genommen. Barockenallagen wie „bunte Würmermüh" (= Seide), „Träger süßer Lasten" (= Tisch) sind in charakteristischer Sprachgestaltung freilich unmöglich, aber nur eben diese geschraubten Inhaltserfüllungen der Enallage; der Tropus als solcher ist durchaus möglich, auch in charakteristischester Sprachverwendung, wie zahlreiche derb mundartliche Enallagen beweisen. Es besteht vor allem der Unterschied, daß bei der hier geübten Ersetzung des naheliegenden und gewohnten Ausdrucks durch einen minder gewohnten die charakteristische Sprachfügung gern eine Stufe tiefer ins Sinnlich-Konkrete, Alltagsnah-Drastische hinuntersteigt, wogegen die schöne Sprachgestaltung mit Vorliebe einen oder mehrere Schritte ins Höhere tut, zum Idealen, Typischen hin. Ich habe einmal den Versuch gemacht, die bayrisch-österreichische Mundart, die im Bereich dieses Dialektgebiets in lebendiger Volkssprache übliche Redeweise auf ihren Bestand an stilistischen Tropen und Figuren hin anzusehen. Es ist erstaunlich, wie viele gelehrte Bezeichnungen aus dem Index terminorum der antiken Redelehre auf den Ausdrucksbesitz der mundartlichen Sprechweise anwendbar sind. Wenn der Wiener Kleinbürger, der niederösterreichische Hauer (= Winzer) sowie der ihrer Alltagssprache folgende naturalistische Heimatdichter den Ausdruck „a guats Viertel Wein" gebrauchen, so haben sie damit eine Hypallage gesetzt, eine Figur, die allgemein als rhetorisch-kunstvolle Redeform gilt und in Voßens „grünendem Korb Maililien hinter dem Ofen" und in Goethes „bestem Becher Weins" im Dienst anderer sprachlicher Wirkungsgestalten verwendet wird.

Nun gilt es, einem Einwand, der vor allem bei Gelegenheit des eben besprochenen Grundgestaltenpaars erhoben werden kann, mit einigen Worten zu begegnen. Man könnte nämlich sagen, bei dem Unterschied zwischen schöner und charakteristischer Sprachgestaltung handle es sich nicht so sehr um eine Differenz grundgestaltlicher Art als vielmehr um eine solche der letzten lebens-, welt- und kunstanschaulich begründeten Stileinstellungen sowie der elementaren Kunstfunktionen. In dem genannten Fall stünden Idealismus und Schöngestaltung einerseits sowie Realismus (Naturalismus) und Naturnachahmung andererseits einander gegenüber. Bei Erörterung dieses Einwands, dem eine beträchtliche,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0369
gefördert durch die
DFG

weit über das Gebiet des Sprachästhetischen hinausreichende Bedeutung zukommt, ist vorerst zuzugeben, daß hier gewisse genetische Zusammenhänge und systematische Berührungen sicherlich bestehen. Die Einstellung einzelner Wortkünstler auf einzelne ästhetische Grundgestalten ist natürlich mit eine Auswirkung ihrer lebens- und weltanschaulich begründeten Einstellung auf bestimmte elementare Stilrichtungen. Und diese selbst sind in ihren Bekundungen vor allem dadurch zu kennzeichnen, welche ästhetischen Grundgestalten von ihnen bevorzugt werden. So hat nun einmal die idealisierende Stilrichtung eine gewisse Wahlverwandtschaft mit dem Schönen und Geistig-Ästhetischen, die realistische, betont wirklichkeitsnahe eine solche mit dem Charakteristischen. Die letzten Stileinstellungen kennzeichnen sich also bis zu einem gewissen Grad auch dadurch, welche von den grundgestaltlichen Wirkungstypen sie mit Vorliebe verwenden. Man kann daher auch die letzten und höchsten Stilmöglichkeiten der Sprachkunst von hier aus zu nicht geringem Teil erfassen, ohne daß es jedoch anginge, die Unterschiede der allgemeinsten Kunsteinstellungen lediglich auf solche der grundgestaltlichen Prävalenzen hinauszuspielen, wie es wohl geschehen ist, wenn man etwa das Wesen des Naturalismus einfach durch die Bestimmung kennzeichnen zu können glaubte, daß bei ihm dem Häßlich-Derbcharakteristischen eine ganz andere Wirkungsmöglichkeit eingeräumt werde als beim Idealismus. Trotz enger Berührungen fallen beide Problembereiche eben durchaus nicht zusammen, und wer die ästhetischen Erträge der Sprache unter dem Gesichtspunkt der Grundgestalten betrachtet, leistet damit etwas anderes für die sprachästhetische Erkenntnis, als wer untersucht, was man unter idealistischer und realistischer, impressionistischer und expressionistischer Sprachgestaltung zu verstehen hat. Ebensowenig wie es in allgemein kunstwissenschaftlicher Hinsicht möglich ist, die letzten weltanschaulich bedingten Stilunterschiede ohne eine besonders auf sie gerichtete Betrachtung bloß von den grundgestaltlichen Wirkungstypen aus erkennend zu bewältigen, ebensowenig geht das auf speziell sprachästhetischem Gebiet an. Bei den Begriffsreihen Schönes, Anmutiges, Erhabenes, Komisches usw. einerseits, idealistische Wirklichkeitsverklärung, naturalistische Wirklichkeitswiedergabe andererseits handelt es sich zwar beide Male um überhistorische Kategorien des künstlerischen Gestaltens, aber diese beiden Kategoriengruppen liegen auf verschiedenen Leistungsebenen. Auch der Sprachästhetik ist die Aufgabe gestellt, die typischen Verfahrensweisen und Möglichkeiten der idealistischen und naturalistischen Sprachkunst festzustellen, aber dazu bedarf sie einer anderen Blickrichtung und eines andern Stammbegriffsbestands als zur Erfassung der sprachästhetischen Grundgestalten. Klopstocks Sprache etwa ist zweifellos als idealistisch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0370
gefördert durch die
DFG

zu bezeichnen, und doch ist bei ihm keine Bindung an die Grundgestalt des Schönen vorhanden, wie ein Vergleich mit anderen idealistischen Wortkünstlern leicht dartut. Seine Sprache zeigt eine gewisse Herbigkeit und Strenge, trotz einer nicht seltenen gefühlsschwelgerischen Weichheit. Es findet sich bei ihm eine gewisse Maßlosigkeit der Bilder, eine Kühnheit der Vergleiche und — rein formal — eine gewisse Härte der Fügungen (*ἁρμονία αὐστηρά*), so daß von reiner Schönheit bei ihm nur selten die Rede sein kann. Der Idealismus kann also verschiedene Grundgestalten in seinen Dienst stellen, desgleichen der Realismus. Schon diese einfache Erwägung — in anderen Veröffentlichungen habe ich sie näher ausgeführt — vermag zu zeigen, daß die beiden letzterwähnten Forschungsziele nicht zusammenfallen; wohl aber ist die hier vorgeschlagene und in die Wege geleitete Betrachtung der sprachästhetischen Grundgestalten imstande, eine Reihe wichtiger Hilfsbegriffe und vorbereitender Einsichten zu erarbeiten, die für eine Erforschung der letzten sprachkünstlerischen Stilmöglichkeiten und die Gewinnung jener höchsten sprachästhetischen Kategorienschicht von großer Wichtigkeit sind.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0371

gefördert durch die
DFG

Synthesen der abendländischen Kunstgeschichte.

Von

Walter Del-Negro.

Die Abkehr von der rein kausalen Methode, die bis in die Bezirke der exakten Wissenschaften hinein zu beobachten ist, die vor allem auf den Gebieten der Biologie und Psychologie zu den fruchtbarsten Erkenntnissen unter dem Gesichtspunkt der Struktur- und Ganzheitsbegriffe geführt hat, darf auch vor den geschichtlichen Disziplinen nicht haltmachen. Wenn irgendwo, so muß auch hier die bisherige (pragmatische) Methode, die zwischen den einzelnen Tatsachen nur Beziehungen ursächlicher Art zu stiften vermochte und daher grundsätzlich nie über Bruchstückhaftes hinausgelangte, durch eine morphologische Methode ergänzt werden.

Einen ersten groß angelegten Versuch dieser Art sehen wir im Werke Spenglers vor uns. Sein Fehler war der eines allzu starren Schematismus. Die Verfeinerung der neuen Methode bringt es mit sich, daß mit schärferem Spürsinn auch das Eigenleben und die Eigengesetzlichkeit der einzelnen Kulturgebiete zu ihrem Rechte gelange; daß erkannt werde, wie vielfältig verflochten das geschichtliche Leben einer Epoche ist; daß weiter eingesehen werde, wie die berühmte Herrschaft des Zeitgeistes ein gefährliches Schlagwort darstellt, das den nicht wegzuleugnenden Charakter der Zeitbedingtheit, der allen gleichzeitigen Äußerungen der Kultur und des politischen Lebens zweifellos anhaftet, zum alleinigen Stigma des Geschehens macht und dabei übersieht, wie unter dieser Hülle einer zeitbedingten Mentalität doch die verschiedensten Entwicklungslinien in den verschiedensten Stadien ihres Aufstieges und Niedergangs sich überkreuzen und in buntester Mannigfaltigkeit erst das ausmachen, was wir den geschichtlichen Querschnitt einer Epoche nennen können.

Es soll nun hier versucht werden, im Sinne einer Morphologie der Kunstgeschichte, die den angedeuteten Richtlinien zu folgen hätte, Stellung zu nehmen zu den beachtlichen Synthesen der abendländischen Kunstgeschichte, die Richard Hamann und Wilhelm Pinder unternommen haben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0372

gefördert durch die
DFG

Hamann will in seiner Geschichte der Kunst — ganz im Einklang mit der eingangs erhobenen Forderung — „statt ermüdender Aufzählung vieler unzusammenhängender Tatsachen" die Entwicklung der abendländischen Kunst fassen als „sinnvollen Verlauf geistigen Lebens". Aber wenn er es dann ablehnt, die Kunstgeschichte anzusehen „als eine Geschichte rein formaler Werte, d. h. als Entwicklung des von allen Zeitbedingtheiten unabhängigen künstlerischen Sehens", und feststellt: „Alle Formen werden aus dem Lebensgehalt einer Zeit heraus geboren; beide sind unlöslich miteinander verbunden", so stellt er sich damit auf einen Standpunkt, der dem Prinzip Spenglers entspricht und den wir eben als eine zu überwindende Frühstufe morphologischen Denkens gekennzeichnet haben.

Übereinstimmend mit Spengler nimmt Hamann eine Parallelität des Entwicklungsganges der antiken und der abendländischen Kunst an. Die Kunst des Mittelalters ist ein neuer Anfang und ein neuer Höhepunkt: die Völkerwanderungskunst entspricht der mykenischen Zeit bzw. dem geometrischen Stil, die romanische Epoche dem archaischen Stil, die Gotik der klassischen Kunst der Griechen. Die Verwandtschaft zwischen Gotik und Griechentum wird nicht wie bei Worringer aus ursächlichen Zusammenhängen, nicht aus der Beeinflussung Frankreichs durch die Antike auf dem Umwege über Byzanz abgeleitet — und hierin müssen wir Hamann weitgehend rechtgeben — sondern aus der Gleichartigkeit der geschichtlichen Position innerhalb jedes der beiden Kulturabläufe. „Ein hinreißendes Schauspiel der Menschheitsentwicklung wiederholt sich noch einmal in der Kunst." „Wäre die Griechenähnlichkeit der hochmittelalterlichen Kunst (Gotik) nur eine Folge des Einflusses der greisenhaften und stagnierenden byzantinischen Kunst, also nur ein Nachleben der Antike, so würde man die produktive Neuschöpfung und die produktive Entwicklung im Mittelalter überhaupt nicht verstehen können." Damit soll freilich nicht geleugnet werden, daß neben dieser spontan entstandenen, aus der selbständigen Entwicklung der abendländischen Kunst zu erklärenden Klassizität auch noch ein tatsächliches Weiterleben und Einwirken der spätantiken Kunst auf die mittelalterliche längst vor der Renaissance mehrfach zu beobachten ist.

Die Weiterentwicklung stellt sich Hamann etwa folgendermaßen vor: in der Antike folgt auf die Klassik der hellenistische Barockstil und der hellenistisch-römische Naturalismus; diese beiden Richtungen lassen sich nun auch im Abendlande nach der gotischen Klassik verfolgen, wobei der Süden überwiegend die Führung der barocken, der Norden überwiegend die der naturalistischen Tendenzen übernimmt. Beide Richtungen laufen nun ständig nebeneinander her, wobei einmal die eine, einmal die andere in den Vordergrund tritt; aus ihrer Polarität und aus dem Be-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0373
gefördert durch die DFG

streben, sie zu vereinen, entsteht der Manierismus, der nichts anderes darstellt als den Versuch, dem an und für sich formlosen Naturalismus eine Form äußerlich aufzupfropfen.

Die Begriffe Spätgotik und Renaissance erfahren in diesem Zusammenhange eine Umdeutung, ja geradezu eine Negierung ihres üblichen Sinngehaltes; wenn etwa die Spätgotik als die barocke Endphase einer damit abgeschlossenen Entwicklung angesehen wurde, der die Renaissance als etwas neu Beginnendes, zunächst mit allen Merkmalen des Frühzeitlichen Behaftetes gegenübertritt, so leugnet Hamann in dem Bestreben, eine einheitliche, Mittelalter und Neuzeit übergreifende Entwicklungskurve im Rahmen des gesamten Kulturverlaufes zu konstruieren, sowohl eine Endphase der mittelalterlichen als auch eine Anfangsphase der neuzeitlichen Kunst. Wie bei Spengler oder, um ein Beispiel aus der zünftigen Geschichtsforschung zu nehmen, bei B u r d a c h erscheint der Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit nicht als tiefgreifender Einschnitt, sondern nur als einer unter vielen Entwicklungsschritten der einheitlichen abendländischen Kultur. Nur eine relative Zerstörung der Gotik, die im 14. Jahrhundert zu gesuchten Zierlichkeiten und Empfindsamkeiten gelangt war, wird anerkannt; aus dieser Zerstörung der Gotik entwickelt sich ein erster Naturalismus im frühen und mittleren 15. Jahrhundert (Sluter, van Eyck, Witz; Donatello, Masaccio, Piero della Francesca), während in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien bereits ein „vorbarocker" Stil sich entfaltet. Diesem Vorbarock der Frührenaissance hatte Hamann bereits im Jahre 1909 in seinem prächtigen Buche „Die Frührenaissance der italienischen Malerei" sehr erfolgreich nachgespürt; wir kommen darauf noch zurück. Was in dieser Zeit von der nordischen Plastik an barock Anmutendem geschaffen wurde, stellt Hamann ebenfalls zum Vorbarock, also zum Beginn der barocken Entwicklung, statt es als Ausklang der Gotik aufzufassen. Die Auseinandersetzung zwischen dem Naturalismus und dem Vorbarock des 15. Jahrhunderts führt zum Manierismus der „Neogotik" (Crivelli, Botticelli; Memling, Schongauer).

Einen neuen Naturalismus bringt die Reformationszeit in Deutschland (Dürer), einen neuen Barock die „Hochrenaissance" Italiens, die ihre Vorbilder nicht aus der klassischen Epoche der Antike, sondern aus dem antiken Barock bzw. dem spätantiken Klassizismus holt und daher besser „klassizistischer Frühbarock" genannt werden sollte; wieder folgt eine manieristische Phase mit Correggio, Parmeggianino, Tintoretto, Greco, Brueghel.

Im 17. Jahrhundert sehen wir auf der einen Seite den Naturalismus der Holländer, die nur in den malerischen Stilmitteln, nicht aber im Pathos barock sind, auf der andern Seite den „sensualistischen Hoch-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0374
gefördert durch die DFG

barock“ des Rubens und seiner Schule; die holländische Spätzeit weist dann wieder manieristische Züge auf, während das Rokoko den Ausklang des Barock bedeutet und aus ihm die gotischen Elemente herauslöst, sodaß erst damit das Mittelalter ganz zugrunde geht. Der Manierismus der Nazarener und der „sentimentale“ Naturalismus des 19. Jahrhunderts leiten dann hinüber zur unsentimentalen, sachlichen Einstellung der jüngsten Vergangenheit (Impressionismus und Expressionismus werden als Vorstufen der neuen Sachlichkeit aufgefaßt). Diese neue Sachlichkeit wertet Hamann als die „Erhebung der Zivilisation zur Kultur“ (diese beiden Begriffe offenbar im Sinne Spenglers verstanden). Auf einen Vergleich dieses letzten Abschnittes mit entsprechenden Erscheinungen der Antike verzichtet Hamann augenscheinlich.

Diesem groß angelegten Versuche, die gesamte Kunstgeschichte des Abendlandes einem einheitlichen Richtungssinne zu unterwerfen, steht der Gedanke Pinders gegenüber, wonach die einzelnen Künste des Abendlandes keineswegs durch eine zeitliche Parallelität ihres Ablaufes miteinander zu verbinden sind, vielmehr in einem zeitlichen Hintereinander das Feld beherrschen. Die Reihenfolge ist so gedacht, daß zuerst die Baukunst, dann die Plastik, dann erst die Malerei und zuletzt die Musik hervortritt. „Es ist durchaus berechtigt, wenn wir für karolingische, ottonische, salische Kunst die Aussage der Architektur am höchsten bewerten. Aus dem gleichen Grunde denken wir beim 13. Jahrhundert ... zuerst an seine große Plastik. Aus dem gleichen Grunde denken wir beim 15. Jahrhundert ... in erster Linie an die Malerei, an van Eyck und Masaccio ...“

Nun können wir ja auch in der Antike beobachten, daß die Architektur zuerst ein gewisses Maß der Vollendung erreicht — die Grundform des Tempels ist im 6. Jahrhundert gegeben, wenn auch die ästhetisch befriedigenderen Formen erst im 5. entstehen —, daß ferner die Plastik in der Zeit des Phidias beherrschend auftritt, die Malerei aber erst in der barocken Endphase eine größere Rolle zu spielen beginnt. Aber hier handelt es sich doch wohl nur um Gewichtsverlegungen innerhalb eines im ganzen parallel verlaufenden Geschehens. In der Frühzeit ist die Formensprache aller drei Künste archaisch, im 5. Jahrhundert wird sie in allen dreien klassisch, in der Spätzeit ebenso überall barock; und nur weil in einer archaischen Epoche der architektonische, in einer barocken der malerische Geist typisch sind, können wir behaupten, daß nacheinander Baukunst, Plastik und Malerei führend seien. Bei uns hingegen sehen wir, so meint es wohl Pinder, daß die Einheitlichkeit und Parallelität der Entwicklung verloren geht, daß der eine Entwicklungsbogen, den die Antike aufweist, aufgespalten wird in eine Mehrheit zeitlich nicht gleichlaufender, sondern nur teilweise sich überdeckender Kurven. Pinder bezeichnet sein Geschichtsbild als das einer „Polyphonie der Künste“, als

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0375
gefördert durch die DFG

„die Vorstellung ihres verschiedenen ‚Lebensalters' und eines dadurch gesetzmäßig bedingten (für unsere Kultur gültigen) Wechsels ihrer Führerschaft". „In einem gewissen Sinne kann man sagen: sie sind verschieden alt. Sie sind es gewiß nicht in dem Sinne, daß sie nacheinander entständen, wohl aber in jenem, daß sie nacheinander reifen und nacheinander die Zeitalter bestimmen. Eben dieses Letztere können sie nur, weil ihre Lebensstadien nicht zusammenfallen (? Griechenland ? Anm. d. Verf.). In diesem Sinne, organisch also, sind sie am gleichen Zeitpunkte „verschieden alt", nämlich verschieden weit gealtert... Ja, die zuletzt gereifte, die Musik, ist als absolute Musik sogar eine zuletzt entstandene Kunst". „Es ist sehr gut denkbar... statt „verschiedenen Alters der Künste" „verschieden lange Entelechie" zu sagen, sodaß man die Künste zwar am Beginn sich gleichzeitig versammelt denkt, aber der Architektur die zuerst eintretende Reife und Führerschaft zuspricht — darum auch den zuerst eintretenden Tod; darnach der Plastik, darnach der Malerei, darnach erst der Musik Reife, Führerschaft und — vielleicht — Tod; sodaß man nach der jeweiligen Herrschaft also ein Zeitalter der Architektur, der Plastik, der Malerei, der Musik vor sich sähe, in deren keinem natürlich die andern Künste realiter fehlen. Das Entscheidende ist die Abfolge der Führerschaft, das Übereinanderkragen der Entwicklungslinien, die Polyphonie der Künste selbst mit wechselnder Führerstimme..."

Bei Plastikern und Musikern, Malern und Architekten einer Generation glaubt Pinder nur an die Einheit der Zeitfarbe: er hält es für möglich, ja für wahrscheinlich, „daß etwa die stilistischen... Wandlungen der Malerei und der Musik lange Strecken parallel laufen —, aber doch nur in verschiedenen Ebenen, in deren eigener Ausdehnung sie also doch wieder Verschiedenes bedeuten: paralleler Rhythmus bei verschiedenen Lebensstufen". „In dem einen Jahre 1770 sind Beethoven, Hölderlin, Hegel und Thorwaldsen geboren. Hat man nicht das deutliche Gefühl, daß (was mit persönlichen Qualitäten nichts zu tun hat) der Bildhauer nur wie an einem losen, halbverwitterten Strange mit den Generationsgenossen zusammenhängt?... Das bewährt sich erst recht beim Blick auf die Architektur des Klassizismus... Geburtstabellen unter Berücksichtigung der andern Künste sind unbedingt nötig und aufklärend. Nur muß man nicht versuchen, etwa in Mozart wesenhaftes „Louis-Seize" und in Bach wesenhaften „Barock" zu sehen — was wie etwas Selbstverständliches fast überall geschieht. Die Zeitfarbe von Louis-Seize und Barock wird bei beiden musikalischen Genien bestimmt zugegeben... aber: in der Entwicklung seiner, so viel jüngern Kunst wird Bach vielleicht der Plastik von Chartres, Mozart der von

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0376
gefördert durch die DFG

Bamberg, Beethoven der von Naumburg weit eher entsprechen als den tatsächlich gleichaltrigen Generationsgenossen älterer Künste."

Hier finden wir also in markanten Sätzen eine Auffassung vertreten, die der eindimensionalen Ansicht Hamanns, der Annahme einer Parallelität aller gleichzeitigen Künste und einer ausschließlichen Herrschaft des Zeitgeistes, ein viel reicheres, mehrschichtiges Bild entgegensetzt. Und wenn Hamann diese Mehrschichtigkeit, wie wir gesehen haben, mit der Begründung zurückweist, daß es sich in der Kunstgeschichte nicht um die Geschichte rein formaler Werte im Sinne einer Geschichte des (von Zeitbedingtheiten unabhängigen) künstlerischen Sehens handeln dürfe und daß alle Form in unlöslicher Verbindung mit dem Lebensgehalt einer Epoche stehe, so ist zwar auch Pinder weit davon entfernt, Kunstgeschichte als Geschichte des Sehens zu betreiben; aber er fügt hinzu: „Tiefer als alles . . . „Sehen" liegen in unsrer bildenden Kunst die geheimen Triebkräfte der Form." „Kunstgeschichte ist nicht die Lehre von den Absichten der Künstler, sondern die von den Wegen der Kunst." Und er faßt seine Überzeugung zusammen in den Thesen: „Behauptet wird eine Priorität des Wachstums vor den Erfahrungen („Einflüssen", „Beziehungen"). Behauptet wird, daß das kunstgeschichtliche Leben entsteht aus dem Zusammenwirken primär bestimmender Entelechien, die in geheimnisvollem Naturvorgange geboren werden, mit den . . . Reibungen, Einflüssen, Beziehungen, die in der tatsächlichen Entfaltung dieser Entelechien erfahren werden." Die kunstgeschichtlichen Zeiten sind nicht ein-, sondern mehrdimensional. „Gleichzeitig ist nicht gleichaltrig, weder bei Künsten noch bei Künstlern." „Die ‚Zeitfarben' . . . sind in Wahrheit vorhanden, aber etwa so, wie Lasuren über mehreren einander durchschimmernden Generations- und Lebensalters-Farben". Am klarsten aber wird Pinders Absicht wohl durch folgende Kennzeichnung seiner Betrachtungsweise: „Sie ersetzt die zu plumpe Schein-Akkordik der ‚Gegenwart' durch die Vorstellung einer Polyphonie, die für das geschärfte Ohr größere Klarheit besitzt, diese Schärfung aber allerdings verlangt."

Wir glauben, daß diese Formulierungen den Forderungen einer morphologischen Betrachtungsweise, die dem inneren Wachstum lebendiger, organisch gewordener Form nachgeht, bei der Behandlung der abendländischen Kunst besser entgegenkommt als die lineare und dadurch zusehr vereinfachende Nachzeichnung der kunstgeschichtlichen Entwicklung bei Hamann. In der abendländischen Kultur müssen fast von vornherein komplexere Schichtungen als in der Antike erwartet werden, entbehrt sie doch in allem der unbedingten Geschlossenheit und Konvergenz, die das kulturelle Leben des Altertums auszeichnete.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0377
gefördert durch die DFG

Aber Erwägungen von solcher Allgemeinheit haben selbstverständlich keinen bindenden Charakter. Nur die Untersuchung der Tatsachen kann uns weiterbringen. Es kommt darauf an, zu zeigen, ob sich die Erscheinungen ohne Zwang unter dem Gesichtspunkt der von Pinder postulierten Entelechien und ihrer Überkreuzung deuten lassen, ob mit andern Worten die „Triebkräfte der Form", von denen er spricht, einen zeitlich getrennten Rhythmus der einzelnen Künste in ihren konkret greifbaren Schöpfungen entstehen und erkennen lassen.

Ein erschöpfender Nachweis — in Ausführung der wenigen Andeutungen, die bei Pinder selbst zu dieser Frage vorliegen und die mehr den Charakter eines geistvollen Aperçus besitzen — wäre gleichbedeutend mit einer neuen Kunstgeschichte. Wir müssen uns hier mit den Grundlinien begnügen und hinsichtlich des Belegmaterials auf die gangbaren Handbücher (Handbuch der Kunstwissenschaft, Propyläen-Kunstgeschichte) verweisen.

Da Pinder an ein Hintereinander im Entwicklungsrhythmus von Architektur, Plastik, Malerei und Musik denkt, so haben wir uns vorerst die Frage vorzulegen, wann die Baukunst des Abendlandes eine erste Vollendung erreicht. Es ist noch nicht allzulange her, daß man mit ziemlicher Allgemeinheit in der Hochgotik den frühesten klassischen Höhepunkt unsrer Baukunst erblickte; die Romanik wurde gern als bloße Vorstufe der Gotik betrachtet, die sich zu ihr etwa so verhielt wie die Archaik zur Klassik, wie die Frühdorik zur Hochdorik. Die schwere Wucht der Baumassen gab das tertium comparationis zwischen Romanik und Frühdorik her; mit einer gewissen Notwendigkeit schien sich daraus das spezifisch gotische Problem zu ergeben, wie der Bau aufgelockert, die Masse zurückgedrängt, eine Verfeinerung der architektonischen Gliedmaßen durchgeführt werden könne. In der hochgotischen Kathedrale wurde dieses Problem in unüberbietbarer Weise gelöst, wurde gelöst durch das radiale Zusammenfließen verschiedenster Anregungen aus der Romanik der französischen Provinzen, die in genialster Weise zu einer neuen Synthese gebunden wurden; wie konnte es da anders sein, als daß man die Kathedrale der Hochgotik als die Krönung einer langen Entwicklung ansah, in der die gesamte Romanik und Frühgotik nur ein langes Vorbereitungsstadium darstellten.

Heute betrachtet man diese Dinge mit anderen Augen. Gerade die Darlegungen Hamanns haben weite Kreise mit der Vorstellung vertraut gemacht, daß die Romanik durchaus nicht nur archaischer Anfang, sondern in ihren reifsten Schöpfungen (Schule von Cluny) schlechthin klassische Vollendung ist. Wer einmal in Kirchen wie Paray-le-Monial oder Autun gestanden ist, wird dies zugeben. Die glänzende Lösung des Zwiespaltes von Zentral- und Langhausbau, die prachtvolle Bau-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0378
gefördert durch die DFG

gruppe des Chores mit dem mächtigen Vierungsturm darüber, die herrliche Raumwirkung der Gewölbe, die nirgends den Eindruck des Lastenden aufkommen läßt und auch von gotischen Räumen nicht überboten wird, die schlanken Feinheiten der Apsisarkaden in Paray — all dies straft die vorhin erwähnte Ansicht Lügen und führt zur Erkenntnis, daß der Kultbau des Abendlandes schon um 1100 eine Verwirklichung gefunden hat, die dem Parthenon ohne Bedenken an die Seite gestellt werden darf.

Nähert man sich dann von diesen Gebieten der burgundischen Romanik her der Isle de France, also dem Mutterlande der Gotik, und nimmt etwa in S e n s Gelegenheit, eine Kathedrale der frühesten Gotik mit dem eben Gesehenen zu vergleichen, so muß man eingestehen, daß diese beginnende Gotik viel schwerer und drückender, ja geradezu plump wirkt, wenn man sie mit jenen romanischen Kirchen vergleicht. Hamann schreibt: „Nach den schmalen und steilen tonnengewölbten Kirchen romanischen Stiles (Cluny!) ist eine solche Weiträumigkeit umso verwunderlicher, als die Entwicklung der Gotik immer mehr auf die Überhöhung und damit Versteilung des Raumes zielt.“ Es ist eben so, daß die Gotik, deren innere Triebkräfte nach einer g r u n d s ä t z l i c h n e u e n Lösung, nämlich der völligen Entmaterialisation des Baukörpers, zielten, zu diesem Behufe sozusagen von vorne beginnen mußte; wohl steht sie auf den Schultern der Romanik, aber sie konnte den organischen Zusammenhang ihrer Elemente nicht so bewahren, wie er war (ihre ersten Versuche haben daher etwas seltsam Unorganisches; das schmale Stabwerk der Rippen und Dienste wirkt auf dem schweren Gemäuer und in den breiten Dimensionierungen einigermaßen unangebracht). Erst allmählich kam sie wieder zu einer organischen Neuverbindung, die aber nun etwas gänzlich Anderes schuf, als die Romanik es je „im Sinne“ gehabt hatte. Waren dort Raum und Baumasse noch im Gleichgewicht zueinander gestanden, so bringt die Gotik eine fast völlige Verleugnung der Masse und eine Überbetonung des Raumes. Darin verbirgt sich im Grunde eine geheime Auflösungs- und Auszehrungstendenz, die uns anzeigt, daß die Baukunst im ganzen genommen schon auf dem absteigenden Aste ihrer Entwicklung (das Wort natürlich nicht qualitativ, sondern morphologisch verstanden) angelangt war. Nach der Gotik aber hört sie überhaupt auf, die eigentlich tonangebende Kunst zu sein; in der Renaissance greift sie weitgehend auf überkommene Vorbilder zurück, in der Barockepoche unterwirft sie sich dem Einfluß der Malerei und verliert sich in unzählige, an und für sich gewiß sehr reizvolle Variationen der vorgefundenen Grundthemen, bis sodann der Klassizismus das Zeitalter der nachahmenden Stile einleitet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0379
gefördert durch die
DFG

Wenn also die Baukunst ihre klassische Vollendung bereits zur Zeit der Romanik erlebte, so ist klar, daß die Plastik damals noch in den frühen Anfängen ihrer Entwicklung steckte. Was vorher geleistet wurde, gehört sozusagen der vorgeschichtlichen Epoche der abendländischen Plastik an. Ihr großer geschichtlicher Bogen aber setzt mit dem 12. Jahrhundert ein und endet um 1500; sein Scheitel liegt im 13. Jahrhundert. Pinder betont vielerorts mit vollem Rechte, daß in dieses Jahrhundert trotz Michelangelo die eigentlich klassische Phase unserer Plastik fällt.

Es ist verlockend, diese Behauptungen, die zunächst nur einmal hingesetzt wurden, durch einen Vergleich mit den formgeschichtlichen Phasen der griechischen Plastik zu prüfen und zu erhärten. Es sei hier versucht, diesen vom Verfasser schon einmal kurz angedeuteten Vergleich etwas eingehender durchzuführen.

Vorerst möge an die wesentlichsten Abschnitte in der Entwicklung der griechischen Plastik erinnert werden (auf eine vollständige Aufzählung ihrer Merkmale wird verzichtet, sie darf wohl hier vorausgesetzt werden). Aus dem anfänglichen Primitivismus entsteht der früharchaische Stil des 7. und beginnenden 6. Jahrhunderts; eine ausgesprochen manieristische Phase mit Vorliebe für überspitzte Formen und Verrenkungen zur Zeit der Tyrannis (2. H. d. 6. Jh.) leitet zur reifen Archaik über, die dann um 480 (Ost- und Westgiebel Ägina!) durch die frühe Klassik abgelöst wird. Ihre herbe Größe mildert sich ganz allmählich zu den noch befreiteren Gebilden der Hochklassik, die im Grunde nur einen ganz kurzen Übergang darstellt und schon bei Phidias selbst, wenigstens im Faltenwurf seiner Göttinnen deutlich erkennbar, in einen Frühbarock hinübergleitet. (Ähnlich vollziehen Michelangelo und Raffael, wie Pinder treffend feststellt, diesen Übergang von Hochklassik zu Frühbarock in ihrer persönlichen Entwicklung.) Das vierte Jahrhundert bringt einen weichen, graziösen Stil, der Hellenismus Hochbarock und Naturalismus.

Wir glauben nun die Behauptung vertreten zu dürfen, daß die Entwicklung der mittelalterlichen Plastik in Frankreich, Deutschland und Italien (mit leichten zeitlichen Verschiebungen in der angegebenen Reihenfolge der Länder) einen fast genau identischen Verlauf zeigt, wobei einzig und allein gelegentliche Beeinflussungen durch spätantike Muster kleinere Abweichungen bedingen.

Sehr schön läßt sich die Abfolge der Phasen, die wir eben in der griechischen Plastik vorfanden, in Frankreich verfolgen. Nur wenige Beispiele mögen dies belegen. Der Christus von St. Sernin in Toulouse (1100) wirkt noch durchaus barbarisch-primitiv. Das Tympanon von Autun (1110?), besonders der Christus in der Mandorla hat die typischen Merkmale der Früharchaik (strengste Frontalität und Symmetrie,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0380
gefördert durch die DFG

Geometrisierung, ornamental behandelte Falten in linearem Stil). In Vézelay (1130), Charlieu (1150?), St. Pierre bei Moissac (1130?) stellt sich eine expressionistische Erregung ein, die die Falten in quirlende Bewegung versetzt und zu abenteuerlichen Gliederverrenkungen Anlaß gibt, sodaß die manieristische Phase der Archaik ebenfalls vertreten erscheint. Der reifarchaische Stil tritt uns in Chartres West (1140) entgegen. Zu Unrecht vergleicht Hamann die dortigen Säulenheiligen mit der früharchaischen Hera von Samos; die Säulenhaftigkeit der Chartreser Gestalten erklärt sich nur aus ihrer baulichen Funktion, ist also von außen her an die Plastik herangetragen. Das sieht man sofort, wenn man jene Gestalten der Westportale betrachtet, die nicht Säulenersatz sein sollen, wie vor allem den Christus im Tympanon des Mittelportals. Ein Vergleich mit den früher erwähnten Christusgestalten zeigt auf den ersten Blick, daß hier dieselbe Stilphase erreicht ist, die in Griechenland etwa die späteren Akropoliskoren oder die Berliner Göttin repräsentieren. Bis in Einzelheiten der Gewand- und Haarbehandlung läßt sich diese Analogie verfolgen.

Der Schritt von Chartres West zu den Querschiffportalen (Anf. 13. Jh.) bedeutet sodann nichts anderes als den Übergang von der reifen Archaik zur Frühklassik. Die strenge Gebundenheit, die gleich unsichtbaren Fesseln über allen archaischen Figuren liegt, ist gewichen, die organische Form hat über die Geometrie gesiegt. Aber noch steckt ihr das Alte in den Gliedern, noch ist sie von der herben Größe und Monumentalität erfüllt, die auch die griechische Frühklassik kennzeichnet. Der Faltenstil hat die alte Flächigkeit noch nicht abgestreift.

Zur Frühklassik gehört auch die Reimser Visitatiogruppe (1225?). Ihre malerisch reiche Faltenbehandlung allerdings scheint hiezu gar nicht zu passen und wenn man bedenkt, daß der spätere Reimser Stil in der Faltengebung viel einfacher und großliniger wird, so liegt hier — gerade auch im Vergleich mit der antiken Entwicklung — ein Anachronismus vor.

Aber hier ist nachweisbar einer jener Fälle gegeben, in denen die Entfaltung der mittelalterlichen Bildhauerei aus ihrem natürlichen Geleise geworfen wird, durch die Übernahme und teilweise Nachahmung spätantiker Vorbilder. P a n o f s k y hat gezeigt, daß die Reimser Plastik aus der Zeit der Heimsuchung an (z. T. heute noch in Reims befindliche) römische Muster anknüpft (wir werden noch daran erinnern müssen, daß ganz Ähnliches sich auch in Pisa u. zw. bezeichnenderweise ebenfalls in der frühklassischen Epoche ereignet hat). Offenbar hat der Übergang zu gelösteren Formen das Wirksamwerden antiker Vorbilder erleichtert —, daß aber s p ä t antike Werke (besonders klassizistische) maß-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0381
gefördert durch die DFG

gebend wurden, ist aus den Erhaltungszuständen antiker Denkmäler ohne weiteres begreiflich zu machen.

Wir haben hier einen Fall vor uns, in dem echt kausale Beeinflussung eine beachtliche Rolle spielt; aber sie konnte doch erst einsetzen, als durch die völlig spontane Entwicklung der abendländischen Plastik die Grundlagen dafür bereitet worden waren, und sie kam über eine rein episodische und örtliche Bedeutung kaum hinaus. Unterdessen vollzog sich gänzlich unabhängig davon die Weiterentwicklung der französischen Plastik auf dem Wege Chartres—Amiens—Reims. Das zeigt am deutlichsten der Vergleich der Christusgestalten vom Südportal in Chartres, des beau Dieu von Amiens (1225?) und des segnenden Christus in Reims. Sie gehören ohne Zweifel zusammen, besonders ist die motivische Identität der Figuren in Chartres und Amiens über jeden Einwand erhaben. Aber während in Chartres noch eine gewisse Befangenheit mitschwingt und die Falten noch ganz an die Fläche gebunden sind, erhebt sich der Gott in Amiens zur vollen inneren Freiheit der Hochklassik und geht in der Gewandbehandlung zu den dreidimensionalen, körperlichen Faltenwülsten über, deren Zahl eben wegen der größeren Betonung der Einzelfalte stark reduziert wird. Diese Faltengebung wird dann auch in den hochklassischen Gestalten von Reims übernommen und nach Naumburg weitergegeben.

Das spätere 13. und der Großteil des 14. Jahrhunderts sind in Frankreich von einem weichen Figurenstil ausgefüllt, der einer gewissen Süßlichkeit nicht immer entbehrt und wohl ohne Bedenken neben das 4. Jahrhundert in Griechenland gestellt werden darf. Die Freude an anmutigem Kurvenspiel ist beiden Zeitaltern ebenso gemeinsam wie der Hang zu Banalitäten. Um 1400 aber begegnen uns bereits, besonders in der Kunst von Dijon, Gestalten, die nicht anders als barock genannt werden können (besonders die Madonna aus der Chartreuse bei Dijon, die man auf den ersten Blick für ein Werk des 17. Jahrhunderts halten könnte!). Das 15. Jahrhundert setzt diese Entwicklung fort.

Deutschland hinkt bis zum 13. Jahrhundert gegenüber Frankreich nach; der Braunschweiger Kruzifixus aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts — der mit seinen röhrenförmigen, streng symmetrisch von den Schultern herabgebogenen Faltensträngen lebhaft an eine früharchaische Göttin in Berlin erinnert — wirkt viel primitiver als die zeitlich früheren Westportale von Chartres. Der Kölner Dreikönigsschrein, das Hildesheimer Taufbecken und der Bamberger Georgenchor stellen dann freilich (am Beginn des 13. Jahrhunderts) rasch den Anschluß her und bringen den Übergang zur Klassik — z. T. wieder unter antiker Einwirkung — wobei in Bamberg immerhin noch viel Expressionistisch-Manieriertes hereinspielt. Es folgen die Höhepunkte Straßburg, Bamberg, Naumburg.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0382
gefördert durch die
DFG

Sie bedeuten — allerdings auch durch unmittelbare, kausale Berührung mitbedingt — die Angleichung an die in Frankreich erreichte Entwicklungsstufe, teilweise aber auch ihre Steigerung. Die Kirche und Synagoge in Straßburg schließen sich an die jüngsten Gestalten des Chartreser Südportals an, verdienen aber schon fast eher die Bezeichnung hoch- als frühklassisch. Mit noch größerem Recht kann dies von den Bamberger Gestalten von 1235 gesagt werden, trotzdem etwa die Heimsuchungsgruppe ihr sichtliches Vorbild in der frühklassischen Visitatio von Reims hat. Haltung und Faltenbehandlung ist bedeutend freier als in Reims geworden; die Bamberger Elisabeth überragt die dortige an Bedeutung ebensosehr wie der Bamberger Reiter den Philipp August von Reims oder die Naumburger Uta den Johannes dortselbst, von dem sie besonders das Motiv der linken Hand übernimmt. Naumburg führt den breiten, dreidimensionalen Faltenstil, wie er von Amiens nach Reims übertragen worden war, fort, steigert ihn gelegentlich — wie besonders in der Gestalt der Uta — zu blockhafter Geschlossenheit und geht über Reims hinaus in der prachtvollen Charakterisierungskunst, welche die Stifterfiguren zu lebendigsten Persönlichkeiten werden ließ; ihnen gegenüber erscheinen die Reimser Gestalten, so wunderbar sie für sich genommen sind, doch irgendwie konventionell gebunden. Mit einigen Bamberger Gestalten und mit Naumburg (1250—60) hat Deutschland die Führung, die bisher bei Frankreich lag, an sich gerissen; hier in Naumburg geschieht auch der entscheidende Schritt von der Hochklassik zum Frühbarock, wie die Lettnerreliefs mit ihrer dramatischen Wucht, ihrer Raumtiefe und der malerischen Faltenbehandlung deutlich beweisen (auch hier der rasche Übergang von der Hochklassik zum Frühbarock, wie er uns in Griechenland und in der Hochrenaissance begegnet).

Dann folgt auch in Deutschland die Banalisierung zur süssen und etwas leeren Grazie des weichen Stiles (Straßburg, Westfassade seit 1276, Kölner Plastik des 14. Jahrhunderts und Unzähliges mehr). Das 14. Jahrhundert leitet weiter zum Barock, in den Prager Figuren (gegen Ende des Jahrhunderts) aber auch zum Naturalismus über. Die Krumauer Madonna (um 1400) entspricht stilistisch völlig der von Dijon, die Nürnberger Strahlenmadonna (1420) zeigt einen bombastisch-hochbarocken Stil, der durch das ganze 15. Jahrhundert im wesentlichen anhält — auf die Nuancierungen im einzelnen kann natürlich hier nicht eingegangen werden — und in Veit Stoß einen seiner bedeutendsten Vertreter findet. Im Beginn des 16. Jahrhunderts verfällt dieser Barockstil der Auflösung (die im Werke Riemenschneiders mit allen Zeichen des herbstlichen Verfalls hereinbricht) und räumt dem neuen, aus Italien stammenden Kunstwollen (P. Vischer) das Feld.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0383
gefördert durch die DFG

In Italien selbst aber war die Phasenfolge in der Entfaltung der Plastik zunächst (was gemeinhin viel zu wenig beachtet wird) in ganz analoger Weise wie in Frankreich und Deutschland erfolgt, nur daß Italien gegenüber diesen beiden Ländern im allgemeinen zeitlich im Hintertreffen liegt.

Wir haben den früharchaischen Stil in seiner typischesten Ausprägung in den Arbeiten des Meisters Wilhelm in Modena (1. Viertel des 12. Jahrhunderts) oder in denen des Gruomons in Pistoja (12. Jahrhundert): absolute Flächigkeit, strenge Frontalität oder reine Profilansicht mit stereotypen Wiederholungen, völlig ornamentale Behandlung des Gewandes. Eine Analogie zum expressionistisch-manierierten Stil von Vézelay scheint in manchen Gestalten am Dom zu Modena oder auch in der Pisaner Erztür von 1180 (des Bonanus) gegeben zu sein. Wir haben weiters die reife Archaik um 1200 in Parma, Borgo S. Donnino und Lucca (Domportal), mit ganz ähnlichen Stilmerkmalen wie in Chartres West. Die Gruppe des hl. Martin mit dem Bettler in Lucca oder Bigarellis Kanzel in Pistoja (S. Bartolomeo) leiten dann zur Frühklassik über; im letzterwähnten Werk ist immerhin noch eine gewisse Stilisierung der Falten angedeutet, gelegentlich erscheinen sie wie Schlingen — wie an der Pisaner Tür oder am Bamberger Georgenchor — und wenn auch alles körperlicher und freier bewegt ist, so ist doch andrerseits die alte Herbheit noch nicht abgestreift. Die Kanzel in S. Bartolomeo wird mit 1250 datiert — das Nachhinken gegenüber Frankreich und Deutschland wird hier deutlich! Ähnlich entspricht der hl. Martin in Lucca offensichtlich einer früheren Stilphase als der Bamberger Reiter.

Die entwickelte Frühklassik tritt uns sodann im Werk Nicolo Pisanos (1215—80) entgegen. Gegenüber früher ist alles dramatischer, beseelter, realistischer, die Körper tiefer aus der Fläche herausgeholt; aber es fehlt doch noch die volle Klarheit der Hochklassik, wie sie in Frankreich und Deutschland längst erreicht war; die Gestalten haben etwas Schweres, Massiges und drängen sich in der Fläche, die Haare sind teilweise noch in archaischer Weise eingeringelt — dieser Zug hält sich übrigens auch in Bamberg sehr lange! —, die Falten hart geknickt und sehr gehäuft wie in der Reimser Frühklassik. Besonders interessant aber sind die vielen, zweifelsfrei nachgewiesenen Beeinflussungen durch die noch jetzt in Pisa vorhandene römische Reliefplastik: genau wie in Frankreich (Reims) erwies sich auch hier die frühklassische Epoche als besonders aufnahmsfähig für die Übernahme dieser Vorbilder!

Giovanni Pisano (1250—1328) ist dann der Hochklassiker unter den mittelalterlichen Plastikern Italiens (man bemerke wieder die starke zeitliche Verschiebung gegenüber dem Norden!). Die Falten werden breiter, geraten in Fluß, alle altertümliche Herbheit ist dahin; ein seltener Adel

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0384
gefördert durch die DFG

der Formgebung nimmt uns bei ihm gefangen. Aber auch hier können wir, ebenso wie in Naumburg, den raschen Übergang zum Frühbarock beobachten: der oft fast wilde Schwung der Linienführung, die starke Spannung und reiche Bewegung; die kühnen Drehungen und Verkürzungen der Körper, ihre starke Abhebung vom Grunde (die wohl so weit führt, daß einzelne Figuren wie Henkel in großen Kurven aus der Fläche herausgebogen und nur an den Enden mit ihr verwachsen sind); die Verweltlichung, die etwa die Maria fast nachlässig-kurtisanenhaft gelagert sein läßt, der starke Naturalismus und die bis in Einzelheiten an Naumburg gemahnende Ausdrucksgewalt — all das ist echt frühbarock.

Das spätere 14. Jahrhundert bringt auch hier den weichen Stil: die Reliefs an der Fassade von Orvieto, die Arbeiten des Andrea Pisano, die wunderbaren Reliefs des Orcagna in Or S. Michele mit ihren feinen Kurven und den herrlichen schwebenden Engelsgestalten mögen als Beispiele genannt werden.

Und nun mache man sich von der Zwangsvorstellung frei, daß mit der Renaissance in allen Künsten etwas grundsätzlich Neues beginne, und betrachte die Plastik des Quattrocento ohne jede Befangenheit durch überkommene Stilbegriffe: dann wird es nicht der geringsten Schwierigkeit unterliegen, auch hier wie anderwärts die barocke Phase, den malerischen Stil und Naturalismus wiederzufinden, die sich überall an den weichen Stil anschließen. Ghibertis Reliefs an der Osttüre des Baptisteriums sind ja geradezu Musterbeispiele des malerischen Stils: ihr Prinzip, durch das Hintereinander von Hoch- und Flachrelief Tiefenillusion zu erzeugen, wird in ganz der gleichen Weise im 17. Jahrhundert an den Pisaner Fassadentüren verwendet! Auch in Donatellos Reliefs spielt die Raumtiefe eine außerordentliche Rolle, ebenso die barocke Bewegung und der Linienfluß der Gewänder; dazu kommt vor allem der unerbittliche Realismus seiner Porträts und Prophetenköpfe. Wir erinnern auch an Agostino di Duccios heftig geschwungenen Kurvenstil, besonders aber an Verrocchios Gruppe des ungäubigen Thomas (Or San Michele: malerische Faltengebung, schräg in die Tiefe zurücklaufende Komposition!) und an Lionardos schwungvollen Entwurf zu einem Reiterdenkmal.

Und nun zur Malerei. In Italien ist es möglich, einen Zyklus von ganz ähnlicher Art, wie wir ihn eben innerhalb der Plastik verfolgen konnten, auch für die Malerei zu postulieren. Zweifellos hat die Malerei des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts, wie die der Berlinghieri oder des Giunta Pisano, einen ausgesprochen archaischen Charakter. Zweifellos läßt sich nach 1250 wie in der Plastik ein relativer Übergang zu einer Art Klassik beobachten (z. B. Coppo die Marcovaldo, ferner Torriti, der auf die Antike zurückgreift wie gleichzeitig Nicolo Pisano). Der plastischen Hochklassik entsprechen dann in gewissem Grade Cavallini,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0385
gefördert durch die
DFG

Cimabue, Duccio, Giotto; Raumgefühl und Tiefenillusion stellen sich ein, die Gestalten werden plastisch modelliert, auch weiche Falten und Farbübergänge gibt es und der dramatische Schwung mancher Szenen — Opfer Abrahams in Assisi, einige der Paduaner Fresken Giottos — läßt an Frühbarock denken. Die trecentistischen Sienesen haben sodann einen ausgesprochen weichen Stil; Simone Martinis Fresken und Tafelbilder in Siena, Florenz, Assisi sind erfüllt von einer zärlichen Heiterkeit und Grazie, die manchmal schon etwas geziert und empfindsam wird und ohneweiters mit der süßen Anmut der gleichzeitigen Plastik in Verbindung gebracht werden kann. Die beiden Lorenzetti sind ebenfalls typische Vertreter dieser Stilrichtung, die wir in manchen gleichzeitigen Fresken des Campo Santo in Pisa ebenso wiederfinden wie im Trecento von Florenz. Dort zieht noch zuletzt Fra Angelico in der wundersamen Lyrik seiner Engelsgestalten und Madonnen die Summe aus diesen Bestrebungen. Das Quattrocento aber bringt auch für die Malerei einen deutlich barocken Stil, dem Hamann schon in seiner „Frührenaissance der italienischen Malerei“ (1909) in feinsinniger Weise nachspürte. Wir finden diesen Barockcharakter in der Benützung ausgesprochen malerischer Stilmittel bei Masaccio (weiche Farbübergänge, starke Tiefenillusion, Lufterfüllung des Raumes) und noch mehr bei Piero della Francesca (Feinheiten der Farben- und Lichtbehandlung, ausgesprochenes Helldunkel im Fresko mit dem Traum Konstantins zu Arezzo, Großräumigkeit der Landschaft, starke Luftperspektive, lufterfüllte Innenräume). In anderer Weise wieder tritt uns dieser Barockcharakter bei Mantegna, Melozzo und Signorelli entgegen: in perspektivischen Kunststücken, die an das 17. Jahrhundert gemahnen (Scheinarchitekturen mit vorgetäuschter Durchbrechung der Raumgrenzen und kühnen Verkürzungen; scheinbares Herausbeugen der Gestalten vor die Bildfläche); bei Melozzo auch in Rubenshaften Gestalten und Gewandbauschen; gelegentlich auch im wildesten dramatischen Aufruhr (Signorelli in Orvieto). Und sogar eine Art Rokoko glaubte Hamann an diese barocken Tendenzen anschließen zu dürfen: die dem Fiorenzo di Lorenzo zugeschriebenen Bilder mit den Wundern des hl. Bernhard in Perugia schienen ihm durch die Zierlichkeit ihrer Figürchen, die spielerische Art ihrer Felskulissen und die feinen Landschaftsveduten in diesem Sinne deutbar, ebenso die Landschaftshintergründe des Pinturicchio mit ihrem pretiösen Naturgefühl und auch Vieles im Frühwerk Botticellis, bevor er linear und trocken wurde.

Die Richtigkeit dieser Aufstellungen zugegeben, erhebt sich aber nun für die gesamte bildende Kunst die Frage, wie denn eigentlich die Malerei der Hochrenaissance und des Barock i. e. S. angefügt werden kann. Es ist doch so, daß die Hochrenaissance zunächst Hochklassik und dann

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0386
gefördert durch die DFG

Frühbarock ist, daß darauf nach dem Zwischenspiel eines weichen Stiles die Barockkunst s. str. einsetzt und erst im 18. Jahrhundert mit dem Rokoko ausklingt. Sollte hier eine einfache Wiederholung der im morphologischen Sinne „absteigenden" Entwicklung vorliegen? Oder ist die ganze Epoche von 1400 bis 1700 im Grunde genommen barock und läßt sich alles Übrige als geringfügige Schwankung im Rhythmus der einheitlichen Barockentwicklung auffassen, wie dies Hamann augenscheinlich tut?

Wir glauben weder das eine noch das andere annehmen zu dürfen. Vielmehr meinen wir, daß die Zeit vom 13. bis ins 15. Jahrhundert in Italien — und wohl auch im Norden — ein Janusgesicht hat, daß sich hier verschiedene Zyklen, ein absteigender und ein aufsteigender, überkreuzen, und daß aus der Interferenz dieser „gleichzeitigen", aber nicht „gleichaltrigen" Entwicklungslinien das verwirrend mannigfaltige Bild der „Frührenaissance" begreiflich wird. Diese Epoche, die vom Mittelalter her gesehen ein Ende bedeutet, erscheint von der Hochrenaissance aus als ein Anfang und eine Vorbereitung; besonders gilt dies von der Malerei, in viel geringerem Maße von der Plastik, sodaß in dieser letzteren im allgemeinen viel deutlicher die Erscheinungen der absteigenden Entwicklung, in der Malerei viel deutlicher die der aufsteigenden Entwicklung zutagetreten. Denn die Malerei ist die spätere Kunst; trotz all der eben angeführten Parallelen zur gleichzeitigen Plastik besitzt sie doch im ganzen einen unverkennbar „frühzeitlicheren" Habitus — selbst wenn ein und derselbe Künstler gleichzeitig Maler und Bildhauer war, kann man dies gelegentlich beobachten.

Wenden wir diesen Gesichtspunkt an, so werden uns die Stufen der italienischen Malerei, die wir vorhin als relativ klassisch bzw. zum weichen Stile gehörig gekennzeichnet haben, ihrem Grundwesen nach doch noch eher als archaisch erscheinen. Das gilt von der römischen Schule — die Opferung Abrahams in Assisi ist trotz aller Bewegtheit noch irgendwie gebunden, dasselbe zeigt sich beim Judaskuß daselbst —; es gilt auch von Duccio, dessen Engelsgesichter völlig stereotyp sind und dessen große Kompositionen ein sehr strenges, sehr feierliches Gepräge haben; und ebenso von Cimabue, wie besonders schlagend der Vergleich des Pisaner Chormosaiks mit den fast gleichzeitigen, stilistisch unendlich „späteren" Kanzelreliefs des Giovanni Pisano beweist. Nicht weniger aber auch noch von Giotto, und dies nicht nur wegen der Naivität seiner Felsen, Pflanzen und Tiere oder wegen der falschen Proportionierung, sondern vor allem im Hinblick auf die blockhafte Geschlossenheit und schwere Wucht seiner Gestalten. Das Trecento bringt zwar sicherlich eine Erweichung der archaischen Formen, bleibt aber noch kindlich und trotz aller Süße formal gebunden, auch weist es die in der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0387
gefördert durch die DFG

Spätarchaik so häufigen manieristischen Züge auf, gelegentlich schon bei Simone Martini, besonders aber bei Lorenzo Monaco (geb. 1370): seltsame Faltenkurven, überspitzte und flatternde Gewandzipfel, Korkzieherlocken und gezierte Haltung der Hände sind untrügliche Merkmale dieser Phase. Fra Angelico ist dann der reife Abschluß der Archaik. Freilich beherrscht er schon die Mittel der Perspektive und streift alle Unbeholfenheit ab; und doch, welche Welt bleibt zwischen ihm und Masaccios Brancaccifresken: hier stehen wir vor der entscheidenden Wende von der ausgehenden Archaik zur frühen Klassik.

Denn zu dieser gehört Masaccio, mag er auch einen malerischen Stil begründet haben, ganz wesentlich durch die schlichte Ausgewogenheit der Komposition, das sichere Proportionsgefühl, die große Ruhe in der Gesamthaltung. Dieselbe Doppelstellung hat Piero della Francesca: trotz der Beherrschung aller malerischen Wirkungsmöglichkeiten, trotz der Wiedergabe tumultuöser Schlachtszenen ist er doch in der wortlosen Großartigkeit seiner Figuren, in der von jeder Pose freien männlich-herben Monumentalität seines Freskenstils ein Frühklassiker wie nur je einer.

Übrigens blieb der malerische Stil damals ganz episodisch und wich einem ausgesprochen harten Konturenstil, der gerade auch bei jenen Meistern vorwiegt, die sonst eminent barock erscheinen, wie Mantegna und Signorelli (daher dessen Verwandtschaft mit H o d l e r !). Auch sie sind zwiespältig, ihr Werk verrät wieder die Interferenz zwischen einer barocken Endphase und einem Streben zu neuer Klassik.

Das endgültige Verebben jener barocken (und zuletzt rokokoähnlichen) Endphase führt dann in der Spannung und Verschneidung mit den entgegengerichteten „aufsteigenden“ Kräften zu einem episodischen Manierismus (Botticelli, Crivelli).

In der deutschen (und niederländischen) Malerei des 13. bis 15. Jahrhunderts scheint dieselbe entwicklungsgeschichtliche Doppelsinnigkeit vorzuliegen wie in Italien. Ganz kurz sei dies nur angedeutet.

Auf der einen Seite läßt sich ein der gleichzeitigen Plastik ungefähr parallellaufender Zyklus herauslösen, der durch strengste Archaik im 12. Jahrhundert, eine relative stilistische Lockerung im 13. (Hildesheim, Holzdecke St. Michael, nach Dehio Anf. 13. Jh.; Brauweiler Abteikirche, gegen Ende des Jahrhunderts), einen weichen, ja verzärtelten Stil im 14. und barock-naturalistische Ansätze im 15. Jahrhundert in seinen gröbsten Umrißlinien gekennzeichnet werden kann. Die barocke Seite der Malerei des 15. Jahrhunderts zeigt sich in der Behandlung des Faltenwerks bis zum frühen Dürer (analog der Plastik) und in malerischen Verworrenheiten, wie sie die gesamte Spätgotik charakterisieren; eine letzte und zugleich höchste Aufgipfelung erfährt diese Stilrichtung noch im 16.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0388
gefördert durch die
DFG

Jahrhundert in Grünewalds unerhörter Meisterschaft der Farbenbehandlung, in seiner hinreißenden Dramatik und Ausdruckstiefe. Der Naturalismus aber tritt bei den Niederländern (Jan van Eyck, H. v. d. Goes u. v. a.) mit derselben Vehemenz hervor wie in Deutschland (die Landschaftskunst eines K. Witz, die Kraßheiten etwa der Dornenkrönung in der Erfurter Reglerkirche und schließlich noch des Kreuzigungsbildes im Isenheimer Altar).

Andrerseits muß mit dem gleichen Nachdruck wie für Italien auch hier betont werden, daß die Malerei im Vergleich mit der gleichzeitigen Plastik formal jederzeit bedeutend „früher" ist; ihr Gesamthabitus ist ebenso wie in Italien bis um 1400 archaisch zu nennen — ja sogar die Anfänge des 15. Jahrhunderts gehören noch der Epoche stilistischer Gebundenheit an und es läßt sich auch hier der Manierismus, den wir bei Lorenzo Monaco fanden, etwa im Wildunger Altar des Konrad von Soest (1404) deutlich in seiner spezifisch spätarchaischen Fassung erkennen. Erst der Genter Altar und das Werk Stefan Lochners leiten zur Frühklassik über; K. Witz, später Michael Pacher mögen als einige besonders typische Repräsentanten der Frühklassik in der deutschen Malerei genannt werden. Bei Schongauer wieder finden wir jene zweite, nicht mehr archaische Abart des Manierismus, der wir in Italien bei Botticelli und Crivelli begegnet sind; wir nehmen keinen Anstand, sie auch in diesem Falle vermutungsweise als Produkt jener Interferenz zwischen absteigender und aufsteigender Entwicklung aufzufassen, umsomehr als sich in seinem Werk ganz deutlich malerisch-spätgotische mit linear-frührenaissancehaften Tendenzen kreuzen.

Alles Folgende ist von Pinder in seinem Generationsbuch ausführlicher behandelt worden, sodaß wir uns für die Malerei der Hochrenaissance und des Barock mit bloßen Hinweisen begnügen können. Wir erinnern an seine schon erwähnte Feststellung, wie die Meister der hochklassischen Phase selbst den Übergang zum Frühbarock vollziehen, Michelangelo mit der sixtinischen Decke, Raffael mit der Vertreibung Heliodors. A. del Sarto, Correggio, Parmeggianino sind ausgesprochene Vertreter eines weichen Stiles,der nun allerdings nur eine kurze Übergangszeit einnimmt und das Feld teilweise sogar mit Künstlern einer eminent trockenen Malweise wie Bronzino teilen muß. Der spätere „Manierismus" des 16. Jahrhunderts gehört bereits ins Barock, mit dessen einzelnen Entwicklungsstufen wir uns hier nicht mehr befassen.

In der „spätesten" Kunst, der M u s i k endlich finden wir die archaische Epoche wieder im strengen Stil des Fugenzeitalters, das in Bach gipfelt; die feierliche, großartig-schlichte und doch schon gelöstere Tonwelt eines Gluck vertritt die Frühklassik, Mozart und der frühe Beethoven die Hochklassik, die im späteren Werke Beethovens mit der beginnen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0389
gefördert durch die DFG

den Auflösung der geschlossenen Form zum Frühbarock wird (so bestätigt sich die so oft gezogene Parallele zu Michelangelo!). In der alten Romantik (Schubert) begegnen wir wieder dem weichen Stil mit all seiner zarten Lyrik; die Neuromantik bringt hochbarocke Formenfülle, Dramatik und Farbigkeit, sie bringt aber auch (mit der Programmmusik) den musikalischen Naturalismus. Debussy mag sich zum Wagnerstil etwa verhalten wie Watteau zu Rubens.

Wir fassen — mit einigen knappen Ergänzungen zur Vervollständigung des Bildes — zusammen:

Pinders Anregungen folgend haben wir den formgeschichtlichen Verlauf in Baukunst, Bildnerei, Malerei und (ganz andeutungsweise) Musik an uns vorüberziehen lassen und dabei seine These, wonach diese vier Künste die Hauptphasen ihrer Entwicklung in zeitlichem Hintereinander durchmachen, in allem wesentlichen bestätigt gefunden. Der große Zyklus der Baukunst beginnt mit den flachgedeckten Basiliken der Frühromanik seit spätkarolingischer Zeit, gipfelt um 1100 und wendet sich in der Gotik mit ihren geheimen Auflösungstendenzen morphologisch betrachtet dem Abstieg zu; in der Plastik läßt sich Geburt, Gipfel und Tod ganz roh ansetzen mit etwa 1100, 1240, 1500; in der Malerei mit 1200, 1500, 1750; in der Musik mit 1550, 1790, 1900 (?). Wir sehen vier große Bögen, die sich z. T. zeitlich überdecken, sodaß im allgemeinen die Endphase des jeweils früheren mit dem Beginn des jeweils späteren zeitlich zusammenfällt; ebendamit werden die Interferenzen begreiflich, von denen wir des öfteren sprechen mußten. So wird — worauf wir oben nicht ausführlicher eingingen — die Architektur des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts gleichzeitig mit der aufsteigenden Entwicklung der Plastik noch einmal (in einem der allgemeinen Entwicklung untergeordneten Zyklus) zu neuem Aufstieg emporgerissen (Frühgotik — Hochgotik); so haben wir umgekehrt näher zu zeigen versucht, wie die Malerei in ihrem „aufsteigenden“ Zeitalter doch auch teilweise den „absteigenden“ Zielrichtungen der gleichzeitigen Plastik ihren Tribut zollt und davon für ihre eigene Entfaltung auch einen gewissen Gewinn erzielt. Auf ähnliche Erscheinungen mögen auch diejenigen Züge der frühneuzeitlichen Musik zurückzuführen sein, die in mehr als rein äußerlicher Weise Beziehungen zum gleichzeitigen Barock und Rokoko herstellen.

Und über diese Interferenzvorgänge hinaus sehen wir sogar im 19. Jahrhundert, d. h. in der Zeit der „absteigenden“ Entwicklung innerhalb der Musik, daß auch die mit dem Rokoko scheinbar verstorbene Malerei noch einmal zu neuem Leben erwacht und parallel zum malerischen Stil der romantischen Musik den großen Bogen der alten Barocktradition — mit der übrigens Goya unterirdisch die Verbindung herstellt — in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0390
gefördert durch die
DFG

modernisierter Form weiter anstückelt (Delacroix, Manet, ein Teil des Impressionismus).

All diese immerhin vorhandenen Parallelen zwischen gleichzeitigen Künsten sind wohl zumeist mehr als die oberflächliche Herrschaft der „Zeitfarbe“ im Sinne einer bloßen „Lasur“, von der Pinder spricht; die Dinge liegen offenbar noch etwas verwickelter, als es die von ihm aufgezeigte mehrschichtige Abfolge der Künste an und für sich schon im Vergleich mit der eindimensionalen Entwicklung bei Spengler und Hamann ist, und scheinen auf kurze Strecken doch wieder dieser letzteren Ansicht recht zu geben.

Aber es gehört eben zu den Aufgaben einer kunstgeschichtlichen Morphologie, alle vereinfachenden Schematisierungen in allmählichem Fortschreiten abzustreifen und der Buntheit des wirklichen Lebens immer näher an den Leib zu rücken, ohne deshalb bei unverbundenen Einzelheiten stehen zu bleiben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0391

gefördert durch die
DFG

Besprechungen.

Kurt Hildebrandt, Platon. Der Kampf des Geistes um die Macht. Georg Bondi, Berlin 1933.

Der Ort, an dem diese Anzeige erscheint, und der ausdrückliche Wunsch des Herrn Herausgebers erfordert eine besondere Berücksichtigung dessen, was im Zusammenhang mit dem Begriff der Schönheit steht. Das bedeutet dem Ganzen dieses Buches gegenüber keine Einschränkung; auch diese neueste Darstellung Platons aus dem Stefan Georgeschen Kreise heraus hat mit den früheren Darstellungen die dichterisch-prophetische Grundhaltung gemein, in der Auffassung Platons und im Ausdruck der eigenen Gedanken. Es lebt auch in diesem Buche die stilisierte, höchst differenzierte, Ästhetisches und Religiöses verbindende Geistigkeit, die für jeden, der die moderne Platonforschung verfolgt, mit den Namen H. Friedemann, Edgar Salin, Kurt Singer und Paul Friedländer verknüpft ist; das politische Motiv, das seit Wendlands grundlegendem Aufsatze „Entwicklung und Motive der platonischen Staatslehre", Preußische Jahrbücher 136 (1902) S. 204 immer stärker in den philologischen und philosophischen Platondarstellungen herausgearbeitet wurde, ist hier der besonderen Themastellung und den Erfordernissen der Zeit entsprechend stärker in jene Geistigkeit eingegangen. Natürlich konnten die Ergebnisse der wissenschaftlichen Platonforschung nicht unberücksichtigt bleiben; aber der Verfasser verzichtet auch sich selbst gegenüber auf eine Rechenschaft im Einzelnen: „Im übrigen würde ich selbst, wenn ich es wollte, nicht mehr im einzelnen nachrechnen können, was ich seit 25 Jahren aus der Literatur über Platon gelernt habe" (S. 396). Eine Darstellung von solchem Standpunkt aus wird die positive Abhängigkeit weniger deutlich erscheinen lassen als die negative Abwehr gewisser Erkenntnisse, die von der übrigen Platonforschung allmählich anerkannt worden sind. Auch dieser Zug stellt das Ganze mehr in die Linie einer künstlerischen als einer wissenschaftlichen Leistung. Freilich ist die Hervorhebung einzelner ästhetischer Motive — im heutigen Sinne — deshalb unmöglich, weil sie in den Darstellungen dieser Art meist in dem Ganzen des platonischen Werkes aufgelöst erscheinen. Der „große Stil" des Lebens, das „schöne Leben" wird überhaupt der Inbegriff des Platonismus. Das ist weithin richtig, denn für die Griechen ist bekanntlich das *καλόν* noch nicht aufs Ästhetische eingeschränkt. Zwar zeigt die sehr lehrreiche Darstellung der platonischen Ästhetik bei A. Bäumler (Handbuch der Philosophie Abt. I C), wie wichtig für eine klare Gesamtauffassung Platons eine wirkliche Rechenschaft über den ästhetischen Teilbereich ist, der in Platons Werk mit allen anderen zur Einheit verbunden ist. Jede Darstellung, die ohne Rechenschaft über die Lagerung der in der Zeit nach Platon auseinandertretenden einzelnen Bereiche des Geistes durch unmittelbare Wiederholung die geschichtliche Distanz zu überspringen sich getraut, ist stets in der Gefahr, gerade im Wesentlichen das Bild Platons trotz aller häufig und stark ausgedrückten Ehrfurcht dadurch zu moderni-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0392
gefördert durch die
DFG

sieren, daß ein wesentlicher Zug, wie das Ästhetische, doch in seinem modernen Sinne wirksam wird und nun wieder eingeführt die Einheit des platonischen Werkes im Grunde verändert. Dies gilt vom Ästhetischen genau so wie vom Politischen und vom Wissenschaftlichen. Unseren landläufigen Begriff von Wissenschaft in Platon hineinzutragen, ist ja längst als irreführend anerkannt worden. Wer nun aus eigener Mitte heraus das Ganze Platons ohne dauernde Selbstprüfung und waches Bewußtsein des Abstandes neu zu erzeugen unternimmt, bleibt in der Gefahr, die eigene Auffassung Platon aufzudrängen, anstatt von dem, was Platon wirklich war, zu lernen und sich von ihm bilden zu lassen (vgl. das Goethezitat am Schluß dieser Anzeige). In dieser Gefahr ist jede Auffassung, die den Akzent allzu stark von der eigenen Philosophie Platons wegverlegen will. Daß Platon trotz aller der andern Züge des Gründers, des Politikers, des Sehers und Dichters doch schließlich der Philosoph war, bei dem *ἐπιστήμη* und *φρόνησις* die *ἀρετή* auch des politischen Menschen bezeichnen, dies sollte doch zu keiner Zeit verdeckt werden. Grade wenn die möglichen Entartungen der Wissenschaftlichkeit, der Intellektualität sichtbar hervortreten, sollte der Anteil, den Platon dem Logos und der Ratio an der Bildung des sittlichen und politischen Menschen zuweist, möglichst g e n a u in seinen Grenzen bestimmt werden. H. betont wieder wie seine Vorgänger völlig zu Recht, daß Logos und Ratio nicht das Einzige und nicht das Letzte sind, sondern daß Platon im 7. Brief und sonst an einen irrationalen Kern des Persönlichen rührt, von dem aus alle Ratio, aller Logos erst letzte Richtung und Zusammenfassung, Einsatz und Verwirklichung erhält, was gewiß kaum jemand bestreitet. Wie frei H. hierbei mit den Tatsachen, die jede Interpretation zu berücksichtigen hat, umgeht, zeigt seine Bemerkung S. 338 über die bekannte Stufenfolge VII. Brief p. 342 b: „Welche Überraschung, daß Logos und damit Dialektik auf die zweitunterste Stufe verwiesen ist! Dialektik ist Vorbereitung der Ideenlehre, und Diairese ist Vorbereitung der Dialektik". Nun ist aber Logos, wie sehr häufig in der platonischen Spätphilosophie, hier zunächst nicht der i n n e r e Logos der Seele, sondern das *ῥεῦμα διὰ τοῦ στόματος ἰὸν μετὰ φθόγγου* (Soph. 263 e). Es ist die ausgesprochene, aus *ὀνόματα* und *ῥήματα* zusammengesetzte Definition; weder mit dem vollen „Begriff" noch gar mit der Dialektik kann daher dieser Logos gleichgesetzt werden. Damit fallen die Folgerungen weg, die H. hier zieht: „Widerspricht es nicht allen früheren Platon-Deutungen, daß die Erscheinungsdinge höher stehen als der Logos?" (338). Denn es widerspricht auch dem Gesamtsinn dieser Stelle. Alle vier Stufen sind gleich notwendig für die Erfassung des „Fünften", das Platon grade nicht I d e e oder Eidos nennt, wie H. ohne weiteres deutet. Auch die „Erscheinungsdinge", wie H. das *εἴδωλον* faßt, erhalten ihr Sein dadurch, daß sie auf das Fünfte hinweisen, das ihnen ihren Sinn als „Sinn-Bildern" gibt. Das gilt aber genau so von den anderen Stufen. Das Wort kann ebenfalls als verleiblichter Sinn aufgefaßt werden, die Definition ist auch nur Definition, wenn in ihr auf das Seiende hingewiesen wird usw. Das Bestreben, den „Logos", den Begriff, die Definition — besonders die durch Diairesis gefundene, von der übrigens im VII. Briefe gar nicht die Rede ist, — herabzusetzen, läßt H. einen Chorismos der letzten Stufe hier hineininterpretieren und läßt ihn die Immanenz des Fünften in allen anderen Stufen übersehen, die zu seiner Grundauffassung viel besser stimmen würde.

Zu einer Auseinandersetzung im einzelnen ist hier nicht der Ort[1]), denn die im engeren Sinne philosophischen Aussagen H.s sind so unbestimmt, daß sie zu

[1]) Vgl. meine Darstellung des *εἴδωλον* „Sokrates", Jahrg. 47 (1921), S. 68 ff. und „Der Begriff der Erleuchtung bei Platon", „Die Antike" Bd. II (1926), S. 238.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0393
gefördert durch die DFG

einer Auseinandersetzung keine sichere Grundlage abgeben.. Wie Hegels Begriff (S. 8), wie Schellings Anschauung (S. 9), wie Kants Lehre von Anschauung und Begriff sich zu dem Entsprechenden in Platons geistiger Welt verhalten, wird nicht deutlich gesagt. Sein eigentliches Ziel hat H. so bezeichnet: „Wir wollen hier nicht Systeme konstruieren, nicht Geheimnisse erraten, nicht in Probleme verstricken: nur was Platons in so wunderbarer Weise erhaltene Werke jedem sagen können, der sie hingegeben und unbefangen aufnimmt, soll deutlich herausgehoben werden" (S. 12).

Deshalb ist der Haltung des Buches eine Kritik, die an einem bestimmten Dialoge diesen Anspruch der unbefangenen und hingegebenen Deutung nachprüft, angemessen. Natürlich muß es ein Dialog sein, der auch der besonderen Zielsetzung, die im Titel bezeichnet ist, entspricht, und dies dürfte wohl bei dem „Politikos" der Fall sein; denn sein Thema ist ausdrücklich die Einführung einer wahren Politeia in die Wirklichkeit, die Erzeugung der Gerechtigkeit aus dem lebendigen Geiste des durch keine Verfassung gebundenen Herrschers. Es erübrigt sich dadurch, den allgemeinen Behauptungen des H.schen Nachwortes andere entgegenzustellen. Zugleich wird dadurch dasjenige unerschöpfliche ästhetische Phänomen, das durch Platons Dialog für alle Zeiten verkörpert ist, wenigstens von ferne sichtbar werden: die Darstellung philosophischer Gedanken durch die künstlerische Fügung, die äußere Gestaltung inneren Sinnes durch den Ablauf lebendiger Gespräche. Je mehr die philosophische Begrifflichkeit, die gewiß in dem reichen Denken Platons nicht fehlt, in einer Auffassung verdrängt und bekämpft wird, desto mehr sollte von ihr getreu die Bewegung des einzelnen Gespräches und sein Zusammenhang verfolgt werden. H. gibt nun dem Absatz XIX, der den Sophistes und Politikos behandelt, den Untertitel: Logische Übungen und heroische Winke. Die Begriffsspaltungen in diesen beiden Dialogen haben von jeher den Interpreten Schwierigkeiten gemacht. H. greift die alte Erklärung wieder auf, die hier „Schulübungen" sieht; noch Windelband erwog, deshalb diese Dialoge für unplatonisch zu halten. H. versucht nun auf Grund seiner oben skizzierten Deutung der philosophischen Stelle des VII. Briefes dem „Logos" seinen niederen Rang in diesem Dialoge zu bestimmen. Logos und Logik werden in mehreren Bedeutungen aufgefaßt. H. erwähnt einmal auch die richtige Auffassung der platonischen Logik der Diairesis: „das Mittel aus der Erkenntnis des Weltsinnes, der Weltsubstanz, der Idee die Einzeldinge durch ihre Ableitung zu verdeutlichen" (317). Aber im nächsten Satze wird diese platonische Logik mit der aristotelischen gleichgesetzt, diese als bloße Zerlegung des Gedachten bezeichnet — was mir etwas ganz anderes zu sein scheint als das im obigen Satze Ausgedrückte. Für wen sind diese Übungen bestimmt? „Man kann sich vorstellen, wie solche logischen Übungen in der Akademie geteilte Aufnahme fanden. Logiker wie Aristoteles werden auf sie versessen gewesen sein, während andere Naturen sich dadurch gequält fühlten" (320/1). Zunächst darf man hier einfach an die Tatsache erinnern: Aristoteles ist ein wissenschaftlicher Gegner der Diairesis und weist ihr nicht den hohen ontologischen Wert zu wie etwa Speusippos, der Neffe Platons und sein Nachfolger als Schulhaupt. Der Hauptgrund, „schalkhaften Sinn", absichtlich gestellte „Fallen" (321) usw. anzunehmen, scheint auch für H. die Definition des Menschen als des „zweifüßigen ungeflügelten Wesens" zu sein, auf die Diogenes mit dem gerupften Hahn reagiert haben soll — nach H. „weil er nicht bemerkt hatte, daß es Platon auf diesen Scherz angelegt hatte". Also damit ein solcher Scherz gemacht werde, soll Platon so den Gedankengang eines Dialoges geführt haben! Wieder seien einige Tatachen festgestellt, die wichtiger sind als die Diogenesanekdote und mehr verdienen, in innere Beziehung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0394
gefördert durch die
DFG

zur Absicht Platons an dieser Stelle gesetzt zu werden. Die Definition des Menschen als *ζῷον δίπουν ἄπτερον* wird von Aristoteles sehr häufig als platonisch erörtert. Die akademische Definitionslehre unterschied von den Zügen, die hinlänglich und notwendig zur eindeutigen Abgrenzung von Nachbarbegriffen sind, alle die Eigenschaften, die darüber hinaus das einzelne Wesen vollständiger darstellen, die *συμβεβηκότα κατὰ φύσιν*, die *ἴδια*, die aber zu jener Abgrenzung nicht nötig sind[1]). Die Bestimmung der notwendigen Züge hing natürlich von der jeweiligen Einteilung des bestimmten Gegenstandsbereiches ab, also z. B. von dem zoologischen „natürlichen System", das in der Akademie besonders von Speusippos wie es scheint damals ausgearbeitet wurde. Ein „künstliches" System konnte vielleicht die Definition einer bestimmten Art leicht erreichen, störte aber die Architektur des Ganzen. Macht man sich diesen Unterschied der auf Eindeutigkeit im Zusammenhange angelegten Definition und der — von Platon und von Aristoteles nicht beabsichtigten — „erschöpfenden Wesensbestimmung" klar, so ergibt sich zweierlei: Erstens muß es grundsätzlich immer verschiedene Wege der Einteilung geben, zweitens können grade scheinbar dürftige Definitionen methodische Vorzüge haben für das Ganze des Systems. Beide Züge dieser von Platon auch im Politikos so hoch gerühmten Methode der Einteilung hängen mit den letzten Prinzipien der Spätphilosophie zusammen. Die inhaltliche Wichtigkeit der „zoologischen" Einteilung ergibt sich nun aus dem platonischen Umfang des Begriffes *ζῷον*. Für Platon umfaßt das *ζῷον* nicht nur die Menschen, sondern auch Gestirne und die göttlichen Wesen überhaupt; Einteilungen der Lebewesen sind also etwas ganz anderes als „spezialistische Vorbereitung" durch Zoologie im heutigen Sinne. Den Menschen durch die Bestimmung seines Wesens innerhalb dieses größeren Rahmens in rechte Beziehung auch zu den Objekten der Zoologie im heutigen Sinne zu stellen, darauf mußte Platon hier besonderen Wert legen. Nicht zufällig wird von der eugenischen Seite der Hirtenkunst gesprochen (268 a). Ist doch das letzte Wort des Politikos die wesentliche Aufgabe, durch Mischung der strengen und milden Charaktere bei der Eheschließung durch eugenische Maßnahmen die pädagogisch-politischen zu unterbauen. Diesen Grund der ausführlichen zoologischen Einordnung des Menschen scheint H. ganz übersehen zu haben. Ebenso ist die Webekunst durch so viele inhaltliche Gesichtspunkte mit der Tätigkeit des Politikos verbunden, daß die Ausführlichkeit ihrer diairetischen Begriffsbestimmung ohne jede Ironie und schalkhaften Hintersinn gerechtfertigt ist. Über die innere Verbindung der Webekunst mit dem uralten, durch die dialektische *„συμπλοκή"* der *εἴδη* neu begründeten Begriffspaar der *σύγκρισις* und *διάκρισις* hat Friedländer Platon II. S. 546 das Wichtigste gesagt. Wiederholt ist aber schon hervorgehoben worden, daß die scheinbar zufällig angesponnenen Einteilungen der beiden Dialoge Sophistes und Politikos aufs sorgfältigste einander ergänzen und eine ungefähre Vorstellung von dem geben, was ein Speusippos unter Platons Augen zu schaffen unternahm: eine Ordnung alles Seienden *περὶ σώματος ἅπαντος σκευαστοῦ τε καὶ κατὰ φύσιν γεγονότος . . . περὶ ποιήματα καὶ παθήματα σύμπαντα*, um die Wendung des VII. Briefes p. 342 d hier anzuwenden. Es ist also alles andere als bloße logische Schulung, die mit diesem Aufwand beabsichtigt ist, und es wäre eine begriffliche, intellektualistische Verdünnung des platonischen Methodosbegriffes, aus ihr die inhaltlichen, konkreten Absichten Platons völlig wegdiskutieren zu wollen. Im besonderen beabsichtigt die ausführliche Auseinanderlegung der zur Webekunst gehörigen

[1]) Vgl. Verhandl. d. intern. Mathematikerkongresses 1932, I, 333 = „Antike" IX (1933) 154 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0395
gefördert durch die DFG

συναίτια, zu zeigen, wie die sachlich notwendigen Tätigkeiten zusammenwirken und die einzelnen Gewerbe nötig machen. Denn ausdrücklich werden ja den *συναίτια* der Webekunst die *συναίτια* der *πολιτικὴ τέχνη* zur Seite gestellt. Alle die Künste des Arztes, Züchters, Lehrers der Tiere vereinigt der Tierhirt in einer Person. Bei den Menschen ist die Arbeitsteilung, das *ἑαυτοῦ πράττειν*, notwendig; alle notwendigen *τέχναι* sind die *συναίτια* der *πολιτική*. Der Politikos ist der große umfassende „Gebraucher" der andern Künste, Gewerbe und Berufe, der ihren Sinn, ihr *χρήσιμον* (Staat 505 a) in der *χρῆσις* bestimmt — so hatte schon der Euthydemos die königliche Kunst aufgefaßt. Welche Berufe und Stände notwendig sind, dies zu entscheiden, ist die Sache der *κριτική*, der sondernden und bestimmenden Kunst des Staatsmannes, in dessen Wissen um das Ganze der *τέχναι* der Gesamtsinn des Staates lebendig wird. Welche *τέχναι* etwa überflüssig sind, welche der *τρυφῶσα πόλις* angehören und ausgemerzt werden können, die Schwierigkeit dieser Frage konnte sehr gut das Beispiel der Webekunst verdeutlichen, deren Notwendigkeit eine ganze Reihe anderer mit sich zieht. Alle sind nötig, weil der Mensch Schutz braucht; er lebt eben in der harten gefährdeten Zeit des Zeus, nicht im paradiesischen Zustand der *τέχνη*-freien Kronosperiode.

Diese flüchtigen Andeutungen mögen zeigen, daß eine schlichte, sachliche Auffassung in dem gedanklichen Aufbau eines Dialoges wie des Politikos noch anderes und vielleicht nicht Unwichtigeres erkennen lassen wird als einen geistreichen Wechsel von Ironie, Irreführung und unausgesprochenem Tiefsinn. Daß Platon vieles nicht so geradehin sagt, ist sicher; die Deutung der Politikosfabel durch H. rührt an manches *ἄρρητον* und hebt Züge in eine hellere Bewußtheit, die dem das Ganze und das Einzelne des platonischen Dialoges auffassenden Leser gewiß nicht entgehen, die aber ohne den sachlichen philosophischen Gehalt leicht verzerrt erscheinen. Denn die Mischung von *σπουδή* und *παιδιά*, gewiß ein Hauptzug des platonischen Altersstiles, liegt viel tiefer, als daß man Einzelnes als bloßen Scherz herausheben könnte; der Mythos wird ebenso oft als *παιδιά* bezeichnet wie das sogenannte Logische — ein Beweis, daß eine tiefere Einheit das Ganze trägt. Eine philosophische Deutung muß m. E. versuchen, alles in einem platonischen Dialoge von einem einheitlichen sachlichen Zuge der Gedanken getragen aufzufassen, und diesen Zug nicht durch Ironie, Fallen usw. sich zersetzen lassen. Dann werden grade die späten platonischen Dialoge, die nicht in dem einfacheren Sinne „Dichtungen" sind wie die früheren, gedankliche Ausdrucksmöglichkeiten zeigen, die „Schönheit", Wahrheit und Gedankenstrenge in einem Maße vereinigen, das schwerlich ein anderes Gedankenkunstwerk je wieder erreicht hat.

Man ist angesichts der Fülle zeitgemäßer, in anderen Zusammenhängen in sich wohl verständlicher Gedanken, die H.s Buch enthält, vielleicht geneigt, die Frage, ob H.s Gedanken genau den platonischen entsprechen, für untergeordnet zu halten. Doch angesichts des oben zitierten Anspruches des Verfassers, eine unbefangene Deutung zu geben, muß dieser Vorbehalt gemacht und nachdrücklich noch einmal an das oben schon berührte Wort Goethes erinnert werden, „daß nicht der Schein desjenigen, was andere sein konnten, sondern die Erkenntnis dessen, was sie waren und sind, uns bildet" (Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung, Jub.-Ausg. XXXVI S. 145).

Halle a. S. Julius Stenzel.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0396
gefördert durch die DFG

Oskar Hagen: Deutsches Sehen. Gestaltungsfragen der deutschen Kunst. 3. Auflage. R. Piper u. Co., München (1933).

Der Verlag Piper legt die dritte Auflage des im Jahre 1919 erstmals erschienenen Buches „Deutsches Sehen" vor. Wofür der Autor damals als Einzelner zeugte, ist jetzt die kulturpolitische Haltung des ganzen Staates geworden. „Erst jetzt ist die Stunde dieses Büchleins gekommen", schreibt der Verfasser im neuen Vorwort — im Bereich des Politischen hat er Recht. Doch hat ein aufrichtiges und tiefes Werk seine gute Stunde jetzt und immerdar. Dehios „Geschichte der deutschen Kunst" war seit ihrem Erscheinen als ein Meisterwerk wissenschaftlicher und gleichzeitig volkstümlicher Geschichtsschreibung anerkannt und sie wird diesen Platz auch behalten. Den gleichlaufenden Bemühungen von Richard Benz, Dehio, Gerstenberg und Pinder verdankt Hagen vieles von seinem Buche. Aber Gedankenschärfe und Problemtiefe als das ewig Jungerhaltende an einem Buche sind nicht besonders ausgeprägt. Am persönlichsten muten die feinsinnigen Graphikkapitel und die Parallelen aus der Musikgeschichte an. Alles, was mit Linie und Komposition zusammenhängt, ist gut gesehen und oft glücklich formuliert, dagegen läßt die Darstellung bei den Phänomenen zu wünschen übrig, die sich auf das Körperhafte und das Räumliche beziehen. Das Kapitel „Raum" mit seinen reichen Erkenntnismöglichkeiten für die nationale Eigenart wirkt flach; von Plastik ist gar nicht die Rede. Daneben stehen Vorzüge: das Buch hält sich von allen Phrasen fern, die Einstellung ist sachlich und liebevoll. Darum wird es für den Schulunterricht und für volksbildnerische Aufgaben geeignet bleiben. Diesem Zweck dienen auch die 87 klug ausgewählten Abbildungen, die vor allem den anschaulichen Vergleich zwischen nördlicher und südlicher Formensprache verdeutlichen helfen. In Text und Bild hätte man jedoch gerne dem 19. und 20. Jahrhundert einen breiteren Raum gewünscht.

Berlin. Alfred Neumeyer.

Karl Justus Obenauer: Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur. München, Beck, 1933.

Der schon durch eine ganze Reihe ästhetisch feiner und philosophisch tiefer Bücher bekannte Verfasser legt der Öffentlichkeit hier als Frucht fünfzehnjähriger Beschäftigung mit dem behandelten Gedankenkreis ein ungewöhnlich reiches Werk vor. Obwohl aus praktischen Rücksichten an Umfang beschnitten, birgt es doch auch so eine unerschöpfliche Fülle feinster Beobachtungen, umsichtigster Überlegungen und reifster Urteile und malt das sehr geschlossene und vollständige Bild einer äußerst wichtigen literarischen, pädagogischen, überhaupt weltanschaulichen Entwicklung.

Es handelt sich in Obenauers Buch um den „durch den Gang der Geistesgeschichte bedingten Wandel einer bestimmten Lebensform von vielfältigster, lehrreichster Seelenproblematik", nämlich den „historischen Gestaltwandel des ästhetischen Typus". Wie der Buchtitel es verheißt, wird die Problematik des ästhetischen Menschen erörtert zunächst, soweit sie literarisch faßbar ist, d. h. in der deutschen Literatur ihren Niederschlag gefunden hat. Aber von solch literarischer Grundlage hebt sich die Darstellung zwangsläufig zur Betrachtung und Beurteilung der „ästhetischen Bildungsgedanken und ästhetischen Erziehungsideen" selbst, deren Ausdruck die Literaturdenkmäler waren, und wird so zur Erörterung der „Frage

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0397
gefördert durch die DFG

nach den möglichen Formen ästhetischer Weltschau überhaupt". Indem der Verfasser die Wandlungen beleuchtet, welche die Problematik des ästhetischen Menschen etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts durchgemacht, indem er die Rolle, die sie in dieser Zeit gespielt hat, aufzeigt, bietet er „weniger Geschichte einer abstrakten Idee als einer ganz bestimmten Form des Menschen": „wir rühren hier beständig an letzte Fragen der Lebensführung wie der Rangordnung der Werte". Denn die Bedeutung des ästhetischen Problems, das bei dem angedeuteten Umfang ohne weiteres zur Frage „ästhetischen Primats" wird, verlangt vom Beurteiler, zumal in der jetzigen Zeit weltanschaulicher Umwälzungen, auch wertende Stellungnahme, und zwar nicht eine, wie sie dieser Frage gegenüber bisher gern eingenommen wurde, in Bausch und Bogen verdammende oder aber kritiklos gutheißende, sondern eine allseitig besonnen abwägende. „So ist die Frage nach dem ästhetischen Typus und seiner Geschichte in der deutschen Literatur zugleich die nach den möglichen Formen ästhetischer Weltschau überhaupt. Und führt all dies mit Notwendigkeit auf das unendliche Thema Kunst und Leben, so erkennen wir gerade dieses als völlig unerschöpflich und betrachten in unserem Zusammenhang die Kunst weniger in ihrem genetischen Herauswachsen aus dem Leben und in ihrer selbstgenügsamen Ablösung vom Leben als in ihren Rückwirkungen auf das Leben wie in ihren reichen Verflechtungen mit dem Leben, dem Leben des einzelnen wie dem der Gemeinschaft".

In einem grundlegenden systematischen ersten Teil erörtert Obenauer theoretisch und historisch die Bedeutung, die die Problematik des ästhetischen Menschen im Geistesleben hat. „Der ästhetische Mensch" wird als Begriff umschrieben, was „ästhetische Weltanschauung" sei, erörtert, „die Welt als Bühne" von der Stoa bis zu Hofmannsthal kurz beleuchtet, „ästhetische Religion in Mystik, Mythologie und Romantik" aufgezeigt und „die ästhetische Erziehung von Platon bis Shaftesbury" durchlaufen. In diesen fünf Abschnitten ist alles systematisch Wesentliche der inhaltreichen Fragestellung gründlich berührt.

Ehe wir aber noch auf Einzelheiten der historischen Darlegungen Obenauers eingehen, müssen wir uns deutlich vor Augen halten, daß den hier von allen Seiten beleuchteten Begriffen des Ästhetischen, des ästhetischen Menschen, des ästhetischen Typus, des Primats des Ästhetischen usw. natürlich keineswegs ein eindeutiges, schlicht zu umreißendes Wissen vom Ästhetischen zugrunde liegt. Wäre dem so, so könnte, eingerechnet selbst die wechselnde Gesamtgeisteshaltung verschiedener Zeiten, doch kaum der ästhetische Typus, die ästhetische Haltung einerseits Stärke, andrerseits Schwäche oder aber teils Stärke und teils Schwäche sein. Die „Problematik des ästhetischen Menschen" ist eben Problematik auch in dem Sinn eines Bedeutungsreichtums, der verschiedenartige Beurteilungen und Wertungen nicht nur zuläßt sondern auch fordert. Derselbe Ausdruck umgreift so vielerlei Lebenserscheinungen, daß scheinbare Widersprüche ihrer Wertung nichts anderes besagen, als daß hier eben auch sehr verschieden a r t i g e Erscheinungen zur Beurteilung stehen.

Die beiden weiteren Hauptabschnitte des gewichtigen Buches sind der Bedeutung einzelner Persönlichkeiten für das in Frage stehende Problem gewidmet. In zwei Gruppen faßt Obenauer diese zusammen, die er „Gestalten der Goethezeit" und „Ausklang und Verfall" überschreibt. Im Rahmen dieser Besprechung können aus der Überfülle geistvoller Betrachtungen, die auch diese beiden Abschnitte bergen, natürlich nur einige Einzelheiten herausgehoben werden. Unter den Gestalten der Goethezeit gibt es zunächst Vorläufer und Wegbereiter: Winckelmann und Rousseau, Heinse und die Geniezeit, Herder und Moritz, Jean Paul. In W i n c k e l m a n n, dem die Problematik des ästhetischen Menschen gewissermaßen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0398
gefördert durch die DFG

zum tragischen Lebensschicksal wurde, findet der ästhetische Primat eine früheste Verkörperung. Als sein Gegenspieler erscheint Rousseau, „einer der widersprüchlichsten Menschen der Literatur", insofern er die zerstörende Macht des Ästhetischen beleuchtet — „die Ästhetisierung und Intellektualisierung eines Standes zerstört die beste Kraft, die den Menschen zum Guten treibt" —; aber auch er erweist sich als Sohn des „ästhetischen Jahrhunderts", indem sein immer ausgeprägterer persönlicher Individualismus nur eine andere Art von Ästhetizismus darstellt. Unter den Persönlichkeiten der Geniezeit ist vornehmlich Heinses Stellung zur ästhetischen Problematik von Bedeutung. Für Heinse ist die wichtigste, mehrfach schon erörterte Frage die, ob bei ihm „die Sinnlichkeit das Vorwiegende, und das Ästhetische ihr dienstbar" sei oder ob umgekehrt Heinses „Immoralismus" nur die Erscheinungsform seiner ästhetizistischen Haltung sei. Wir hören, wie die Zeitgenossen Goethe, Schiller, Hölderlin in dieser Beziehung über ihn urteilten. Moritz ferner schildert in seinem autobiographischen Roman „Anton Reiser" „die innere Geschichte des Phantasiemenschen der Zeit, seine Weichheit und Verwundbarkeit, seine Selbstquälerei und sein Minderwertigkeitsbewußtsein, seine Melancholien, Freudlosigkeiten und wertherschen Todessehnsüchte", mit einem Wort: die Artung wieder eines anderen „ästhetischen Typus".

Jean Paul schließlich, dem offenbar des Verfassers besondere Liebe gilt, ist Obenauer teils noch Hauptvertreter der Vorläufer und Wegbereiter, nimmt jedoch auch schon unter den Hauptgestalten der Goethezeit, die der Verfasser unter der sachlichen Fragestellung „Ästhetisches oder heroisches Ideal?" zusammenfaßt, einen beherrschenden Raum ein. Diese Übergangsrolle kennzeichnet Obenauer gelegentlich so: „Jean Paul ist doch der Autor, der eindrucksvoll wie kein andrer zwei bei aller Gegensätzlichkeit bis in Einzelheiten hinein sich bedingende positive und negative Typen ästhetischer Lebensform nebeneinanderstellt". Schon bei Herder ist die ästhetische Theorie aufs Engste verknüpft mit Erziehungsgedanken, ästhetische Theorie ist ihm „immer zugleich Erziehungslehre im höchsten Sinne". Die Klassik, vor allem also Goethe und Schiller, bringen dann Eingliederung der ästhetischen Erziehung in das klassische Humanitätsideal. „Erst durch die deutsche Klassik gewinnt die ästhetische Lebensidee die weltweite humane und zugleich spezifisch deutsche Gestalt" und die geht auf Zurückdrängen des ästhetischen und im selben Maße Anstreben eines ethischen Primats, der jedoch „für eine konsequente Durchgestaltung des ganzen Lebenskreises nicht ausreichte". Dieser Kampf des ästhetischen mit dem heroisch-ethischen Primat ist gerade auch bei Goethe festzustellen, der keineswegs, wie es oft geschah, als „Urvater aller kommenden, primär ästhetisch eingestellten Geister" angesehen werden kann. Ist Goethes Stellung in dieser Entwicklung umstritten, so liegt diejenige Schillers deutlich zutage. Schiller hat die Grenzen des Ästhetischen klar empfunden und hat ihm den Begriff des Erhabenen entgegengestellt. Humboldt und Hölderlin schließlich bringen, jeder in seiner Art, den „Übergang aus ästhetischer Passivität zu politischer Aktivität", die „Umkehr ins Vaterländische" zur Darstellung. Hölderlin muß erkennen, „daß sich auf den Wert der Schönheit keine Kirche und kein Staat gründen ließ". Daneben macht sich schon „Übersteigerung und Krise" geltend. Im romantischen Menschen in Novalis, F. Schlegel, Brentano, greift Ästhetizismus von zweifelhaftem Wert mehr und mehr um sich. Obenauer gibt schon in Stichworten wie „Poetisierung der Wissenschaften", „Artistische Erotik in der Lucinde", „Preis des Müßiggangs", „Spielsüchtige Phantasie" die Entwicklung an. Bei den soeben genannten Romantikern war der ästhetische Primat besonders verhängnisvoll, als ihnen zumeist die künstlerische Gestaltungskraft fehlte. Deren

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0399
gefördert durch die DFG

Vorhandensein macht daher bei anderen Romantikern wie Tieck, Eichendorff, E. T. A. Hoffmann den gleichen ästhetischen Primat erträglicher. Aber auch bei ihnen tritt das Negative solchen ästhetischen Typus deutlich hervor und sie werden sich, was sie von den älteren Romantikern unterscheidet, selbst dieser Negativität bewußt; „bei fast allen Vertretern der Spätromantik finden sich zuletzt auch Ansätze zu einer pessimistischen Beurteilung der nurkünstlerischen Lebensform". Noch stärker ausgeprägt findet Obenauer diesen Pessimismus gegenüber dem Ästhetischen bei Kierkegaard.

Wie der ästhetische Primat immer verhängnisvoller die Geister beherrschte, zeigt Obenauer im dritten Hauptabschnitt seines Buches: „Ausklang und Verfall". Zwar finden sich noch ästhetikfeindliche Tendenzen etwa bei Immermann, sonst aber nimmt „von Heine bis Stifter" der Ästhetizismus in lebensfremder, lebensschwacher Form zu. Diese Entwicklung wirkt, so unleugbar sie vorhanden ist, aber doch in Obenauers Darstellung vielleicht allzu allbeherrschend, weil vielerlei einzelne Gegenströmungen kaum oder gar nicht zur Sprache kommen. Es ist auch wahrscheinlich, daß „die ganze negative Willenslehre Schopenhauers von dieser ästhetischen Grundeinstellung her mitbestimmt ist"; sein Pessimismus beruht auf einer Art ästhetischen Primats. Dagegen hat Richard Wagner solchen Primat, solchen ästhetischen Individualismus stets bekämpft, und Nietzsches Stellung zum Ästhetischen läuft ungefähr seiner Stellung zu Wagner parallel. Die Vielseitigkeit seines Denkens konnte ebenso vielseitige und gegensätzliche Äußerungen zur ästhetischen Problematik hervorbringen. In Richtung Thomas und Heinrich Manns läuft eine weitere Entwicklung der Vorherrschaft des Ästhetischen und einerseits Hofmannsthal, andrerseits George stellen ebenfalls letzte Höhepunkte solcher Entwicklung dar. Wenn man auch versucht hat, gerade George vom Odium eines blassen Ästhetizismus zu befreien, so wird auch bei ihm Obenauer wohl recht behalten, wenn er sagt: „so vollkommen auch manche dieser Gedichte als Ausdruck subjektiven Erlebens sein mochten: als prophetische Heilsbotschaft an die Zeit waren sie nur eine letzte fragwürdigste Form ästhetischer Religion, die uns nicht hilft, und von der keine echte Erneuerung des Menschen, der Gemeinschaften, der Welt ausgehen konnte".

Aus meinen nur flüchtigen Andeutungen mag man entnehmen, wie gehaltvoll nicht nur, sondern auch wie zeitgemäß die meisten Erörterungen in Obenauers ungewöhnlichem Buche sind. Ihm gebührt unbedingt ein Ehrenplatz in der neueren literarhistorisch-ästhetisch-weltanschaulichen Literatur.

Greifswald. Kurt Gassen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0400
gefördert durch die DFG

Schriftenverzeichnis für 1933.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Baumecker, Gottfried, Dr., Winckelmann in seinen Dresdener Schriften. Die Entstehung von Winckelmanns Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur vorhergehenden Kunsttheoretik mit Benutzung der Pariser Manuskripte Winckelmanns dargest. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (VIII, 166 S.) gr. 8°. 6.50 M.

Bruyne, E. de, Bulletin d'esthétique. Aus Revue néoscolastique de philosophie. Tome 35, Août.

Clemen, Paul, Carl Justi. (63 S.) 8°. Bonn: Friedrich Cohen.

Galley, Henriette, Ruskin et l'Esthétique instructive. Paris: J. Vrin. (353 S.) 40.— Fr.

Hammond, William, A., A Bibliography of Aesthetics and of the Philosophy of the fine Arts. New York: Longmans, Green and Company.

König, René, Künstlerästhetik als geisteswissenschaftl. Problem. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXVII. Bd. S. 1—32.

Laurila, K. S., Ist Aristoteles in seiner Ästhetik Formalist oder Substantialist? Aus: Festschrift für Professor A. Grotenfelt.

Lenzen, Karl, Geschichte des Konsonanzbegriffes im 19. Jahrhundert. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (III, 75 S.) 8°. (Doktordissertation Bonn.)

Lohmüller, Helmut, Die französische Theorie der Malerei im 17. Jahrhundert. Berlin: Pfau. (112 S.) gr. 8°. (Doktordissertation Marburg.)

Lorenz, Hans, Hermann Hettners Schrift: „Das moderne Drama". Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dramaturgie. Heidelberger Verl.-Anst. u. Druckerei. (133 S.) 8°. (Doktordissertation Heidelberg.)

Lützeler, H., Der Wandel der Barockauffassung. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 11. Jg. S. 618—636.

McMillan, Lewis K., Die Kunst- und Geschichtsphilosophie Carl Schnaases. (286 S.) 4°. (Doktordissertation Bonn.)

Nonn, Konrad, Kunst und Kunstwissenschaft. Aus: Architectura, Jg. 1. Seite 121—126.

Pensa, Mario, Ästhetik und Literarkritik der Gegenwart in Italien. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXVII. Bd. S. 176—201.

Pulikowski, Julian von, Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum. Ein Stück deutscher Geistesgeschichte. Heidelberg: Carl Winter. (636 S.) gr. 8°. 24.— M.; geb. 26.50 M.

Quadfasel, Hanna, Theodor Mundts literarische Kritik und die Prinzipien seiner „Ästhetik". Bruchsal i. B.: Kruse. (X, 135 S.) 8°. (Doktordissertation Heidelberg.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0401
gefördert durch die DFG

Quarto Di Paolo, Angelo, L'arte e la filosofia. Roma: Maglione. (173 S.) 8°. 10 L.

Rittich, Werner, Dr., Kunsttheorie, Wortkunsttheorie und lyrische Wortkunst im »Sturm«. Greifswald: Bamberg. (117 S.) gr. 8°. = Deutsches Werden. H. 2. Zugl. Greifswald, Phil. Diss. 3.60 M.

Rosenthal, B., Der Geniebegriff des Aufklärungszeitalters. Berlin: Ebering. (215 S.) 8.40 M.

Schiefenbusch, Erna, Rousseaus moralisches Programm in der Ästhetik. Teilabdr. aus: Rousseaus Einfluß auf die bildende Kunst in Frankreich. Köln a. Rh.: Studentenburse. (23 S.) gr. 8°. (Doktordissertation Köln.)

Schlosser, Julius v., Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf e. Säkulum dt. Gelehrtenarbeit in Österreich. Nebst e. Verz. d. Mitglieder bearb. von Hans Hahnloser. Innsbruck: Univ.-Verl.Wagner. (84 S.) gr. 8° = Mitteilungen d. Österr. Instituts f. Geschichtsforschg. Erg.-Bd. 13, H. 2. 4.— M.

Schmarsow, August, Vergleichsmethoden. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXVII. Band. S. 48—52.

Schrader, Hans, Hölderlins Deutung des „Ödipus" und der „Antigone". Die „Anmerkungen" im Rahmen der klassischen und romantischen Deutung des Antik-Tragischen. Bonn: Röhrscheid. (VIII, 88 S.) gr. 8° = Mnemosyne. 10. (Doktordissertation Bonn.) 3.75 M.

Schrader, Hildegard, Das Wesen des Schönen bei Schelling im Vergleich zu Kants Kritik der Urteilskraft. Helmstedt: Wild & Kühne. (47 S.) 8°. (Doktordissertation Braunschweig.)

Svoboda, K., L'Esthétique de Saint Augustin et ses sources. Paris: Les Belles Lettres. 30 Fr.

Tenenbaum, Abraham, Kants Ästhetik und ihr Einfluß auf Schiller. Berlin: Michel. (79 S.) gr. 8°. (Doktordissertation Berlin.)

Tilger, A., L'esthétique de Marcel Proust. Aus: Revue philosophique. 58e Année. S. 128—132.

Töpfer, Hellmuth, Deutung und Wertung der Kunst bei Schopenhauer und Nietzsche. Dresden: Risse-Verlag. (59 S.) 8°. br. 4.60 M.

Tumarkin, Anna, Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer. Frauenfeld: Huber. (195 S.) kl. 8°. Die Schweiz im deutschen Geistesleben. 79/80. Lw. 4.— M.

Vianu, Tudor, Ästhetische und kunstwissenschaftliche Arbeit in Rumänien. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXVII. Bd. S. 241—252.

Weisbach, Werner, Die klassische Ideologie. Ihre Entstehung und ihre Auswirkung in den künstlerischen Vorstellungen der Neuzeit. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 11. Jg. S. 559—591.

Wilhelm, Richard, Friedrich Justus Riedel und die Ästhetik der Aufklärung. (137 S.) 8°. Heidelberg: Karl Winters Universitätsbuchhandlung = Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Bd. XXIII. 4.60 M.

Wiesengrund-Adorno, Theodor, Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Habilitationsschrift. Tübingen: Mohr. (165 S.) g. 8°. Beiträge zur Philosophie und ihrer Geschichte. 2. 9.60 M.; Lw. 11.40 M.

2. Prinzipien und Systeme.

Baeumler, Alfred, Ästhetik. T. 1. München und Berlin: Oldenbourg. (84 S.) Handbuch der Philosophie. 37. 2.70 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0402
gefördert durch die DFG

Eppelsheimer, H. W., Das Renaissanceproblem. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 11. Jg. S. 477—500.

Groddeck, Georg, Der Mensch als Symbol. Unmaßgebliche Meinungen über Sprache und Kunst. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. (162 S., 14 Taf.) 8°. 5.— M.; Lw. 6.— M.

Heidkamp, Karl, Symbol und Allegorie: Potsdam. Mit Geleitw. von Eugen Diesel. Potsdam: Protte. (98 S. mit Abb.) gr. 8°. 2.80 M.; Lw. 4.— M.

Klages, Ludwig, Vom Wesen des Rhythmus. Kampen: Kampmann. (65 S.) gr. 8°. 2.20 M.

Lützeler, Heinrich, Dr., Priv.-Doz., Einführung in die Philosophie der Kunst. Bonn: Hanstein. (VI, 95 S.) 4° = Die Philosophie, ihre Geschichte und ihre Systematik. Abt. 14. 3.— M.; kart. 3.20 M.

Nahm, Milton, C., The aesthetic Response. An Antinomy and Its Resulution. (Doctordissertation Philadelphia.)

Noack, Hermann, Das Spiel. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXVII. Bd. S. 97—131.

Riehl, Hans, Bausteine zu einer Kunstlehre auf universalistischer Grundlage. Aus: „Ständisches Leben". Berlin und Wien: Erneuerungsverlag. 3. Jahrg. H. 3.

Walzel, Oskar, Vom Wesen des Tragischen. Aus: Euphorion, 34. Band, Heft 1.

Weise, G., Der doppelte Begriff der Renaissance. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 11. Jg. S. 501—529.

Wölfflin, Heinrich, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Aus: Logos XXII, 210—218.

3. Der ästhetische Gegenstand.

Alexander, S., Beauty and Other Forms of Value. London: Macmillan. (X, 305 S.) 8°. 10 sh. 6 d.

Bühler, Karl, Univ.-Prof., Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt. Jena: Fischer. (244 S.) gr. 8°. 10.— M.; Lw. 11.50 M.

Christoffel, Ulrich, Das deutsche Formgefühl. Aus: „Deutsche Zeitschrift", Jahrg. 47, Heft 1.

Del-Negro, Walter, Probleme vergleichender Stilgeschichte. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXVII. Bd. S. 320—332.

Hoerner, Margarete, Der Stilwandel um 1600. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXVII. Bd. S. 275—287.

Lichtenstein, L.: Réflexions sur l'esthétique des mathématiques. Aus: Journal de Psychologie XXX année, No. 5/6.

Märker, Friedrich, Symbolik der Gesichtsformen. Physiognomische und mimische Beobachtungen. Mit 70 Abb. Erlenbach-Zürich: Rentsch. 133 S. gr. 8° 3.60 Fr.; Lw. 4.80 Fr.

Muthesius, Ehrenfried, Logik der Polyphonie. Beiträge zu einer philos. Musiktheorie. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (137 S.) gr. 8° = Episteme. H. 3. 6.— M.

Schmarsow, August, Geist und Seele im Rhythmus? Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXVII. Bd. S. 333—339.

Spalletti, G., Saggio sopra la bellezza. A cura di G. Natali. Firenze: Olschki. (84 S.) 8°. 14.— L.

Strauß, Ernst, Über einige Grundfragen der Ornamentbetrachtung. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXVII. Bd. S. 33—48.

Stuckenschmidt, G. G., Erhaltung der Qualität. Aus: „Die Neue Rundschau". Jahrg. XLIV, Heft 5.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0403
gefördert durch die DFG

4. Das ästhetische Erlebnis.

Fischer, Franz, Zur Klinik und Psychologie des Raumerlebens. Zürich: Orell Füssli. (345 S.) gr. 8°. Aus: Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie. 2.— Fr.

Friedländer, Hans G., Breslau, Zum Problem des ästhetischen Erlebens. Breslau. (38 S.) 8°. Breslau, Phil. Diss.

Frydmann, Richard, Das Erlebnis der Näherung: Ein Versuch über das ostasiatische Sehen. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXVII. Bd. S. 305—319.

Hartmann, Artur, Untersuchungen über metrisches Verhalten in musikalischen Interpretationsvarianten. Ein Beitrag zur Musikpsychologie. Leipzig: Akad. Verlagsges. (90 S.) gr. 8°. Hamburg, Phil. Diss.

Kern, Gerhard, Motorische Umreißung optischer Gestalten. (Mit 71 Abb. auf 10 Taf.) München: C. H. Beck. S. 69—104. gr. 8°. (Doktordissertation Leipzig.)

Klaes, Arnold, Dr., Studien zur Interpretation des musikalischen Erlebens. Langensalza: Bayer. (73 S.) 8° = Philosophische und pädagogische Arbeiten. Reihe 2. H. 7 = Fr. Manns pädagogisches Magazin. H. 1383. 2.70 M. (Münster, Phil. Dissertation.)

Klopfer, Paul, Lernt Farben sehen! Holzminden: Verlag Otto Ebers. (40 S.) 16°.

Kuhn, Helmut, Das Problem der Interpretation von Kunstwerken. Aus: Zeitschrift für Ästhetik. XXVII. Bd. S. 52—58.

Matthaei, Rupprecht, Goethes Farbenkreis. Die quellenmäßige Begründung einer Rekonstruktion. Aus: Euphorion, 34. Band, 2. Heft.

Molnar, Emerich, Die Einstellung der Persönlichkeit und die Kunstbetrachtung. Aus: Archiv für die gesamte Psychologie. Band 87, Heft 1/2.

Pongs, Hermann, L'image poétique et l'inconscient. Aus: Journal de Psychologie. XXXe année No. 1—4.

5. Natur und Kunst.

Baer, Bernhard H., Die neuen Dinge und die Malerei. Aus: Kunst und Künstler, XXXII. S. 1—8.

Kok, D. J., Wahrheit und Dichtung in den Reiter- und Pferdegemälden und Zeichnungen berühmter holländischer Maler des 16. und 17. Jh. mit spezieller Berücksichtigung der betreffenden Kunstwerke Haarlemer Maler (Doktordissertation). Würzburg: Triltsch. (VIII, 112 S. mit Abb.) 8°. 5.— M.

Lalo, Charles, L'Expression de la vie dans l'Art. Paris: Alcan. (263 S.) 8°. 35.— Fr.

Reichert, Ernst, Das Naturgefühl in der Lyrik Richard Dehmels. Brandenburg a. H.: Böttcher. (147 S. 4 gez. Bl.) 4°. (Doktordissertation München.)

Reinhold, Fedor, Die norddeutsche Heide als Gegenstand der Dichtung bei Annette von Droste-Hülshoff, Theodor Storm und Hermann Löns. Stollberg: E. Keller. (141, V S.) gr. 8°. (Leipzig, Phil. Dissertation.)

Schütze, Georg, Dresden, Das Naturgefühl um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der Lyrik von Pyra bis Claudius. Leipzig: Frommhold & Wendler. (169 S.) gr. 8°. (Leipzig, Phil. Dissertation.) 3.— M.

Seewald, Richard, Bemerkungen eines Malers zum Problem der abstrakten Malerei. Aus: Kunst und Künstler, XXXII. S. 98—104.

Testa, Aldo, Il carattere di realtà immediata nell'espressione artistica. Imola: Imolese. (19 S.) 8°. 3.— L.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0404
gefördert durch die DFG

Witt, Karl, Erlebnis und Gestalt in den Dichtungen Hermann Conradis. Eine Stiluntersuchung. Kiel: Jensen. (133 S.) gr. 8°. (Kiel, Phil. Dissertation.)

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

a) Prinzipien des Schaffens.

Brandl, A., Leidenschaft und Dichterphantasie in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse XXV. Berlin: De Gruyter in Kommission. 1.— M.

Brill, A. A., Über Dichtung und orale Befriedigung. Aus: Imago XX. Band, Heft 2.

Bruneder, H., Persönlichkeitsrhythmus. Novalis und Kleist. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 11. Jahrgang, S. 364—397.

Hamann, Richard, Kunst und Können. Die Kategorie des Künstlerischen. Aus: Logos. Bd. 22. S. 1—36.

Kris, Ernst, Ein geisteskranker Bildhauer. Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt. Aus: Imago, XIX. Band, Heft 3.

Moll, Karl, Was soll der Künstler? Gelesenes und Gedachtes. Wien: Zsolnay. (30 S.) 8°. —.80 M.

Muschg, Walter, Dichtung als archaisches Erbe. Aus: Imago, XIX. Band, Heft 1.

Pongs, Hermann, Psychoanalyse und Dichtung. Aus: Euphorion, 34. Band, Heft 1.

b) Künstlerpersönlichkeiten.

Anders, Hermann, Die Bedeutung Wordsworthscher Gedanken für das Denken und Dichten von John Keats. Breslau: Trewendt und Granier. (VIII, 65 S.) 8°. Beiträge zur Anglistik. 1. 2.40 M.

Bayer, Raymond, Léonard de Vinci, La Grâce. (302 S.) 8°. Paris: Librairie Alcan.

Beethoven, Ludwig van, Briefe und persönliche Aufzeichnungen. Ausgewählt und erläutert von Albert Leitzmann. Leipzig: Insel-Verlag. (91 S.) kl. 8° = Insel-Bücherei. 241. —.80 M.

Blumenthal, Hermann, Adalbert Stifters Verhältnis zur Geschichte.

Brahms, Johannes, Heimatbekenntnis in Briefen an seine Hamburger Verwandten. Eingeleitet und herausgegeben von Kurt Stephenson. Hamburg: Hartung. (104 S., 1 Titelbild) 8°. Lw. 3.— M.

Brunner, Hildegard, Miltons persönliche und ideelle Welt in ihrer Beziehung zum Aristokratismus. Bonn: Hanstein. (50 S.) gr. 8° = Bonner Studien zur englischen Philologie. 19. 2.60 M.

Champion, Pierre, François Villon. Sa vie et son temps. 2 Vol. Paris: Champion. (350 S.; 450 S.) 100.— Fr.

Charpentier, L., François Villon, le personnage. Paris: La Caravelle. 8.— Fr.

Chopin, Fréderic, Lettres. Paris: E. Malfère. (600 S.) 60.— Fr.

Claudius, Matthias, an seinen Sohn Johannes. Wien: Reichner. (15 S.) 8°. 1.50 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0405
gefördert durch die DFG

Craig, E. und C. St. J., Ellen Terrys Memoirs. Her Autobiography and the Story of her last 20 years. London: Gollancz. (376 S.) 8°. 6 sh.

Danckert, Werner, Wagner als Tiefenpsychologe. Aus: Melos, 12. Jahr, Heft 2.

Dante, Alighieri, Die Handschriften der Briefe Dantes an Can Grande della Scala mit bisher unbekannten, zum erstenmal veröffentlichten Handschriften der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz. In Facsimile-Druck herausgegeben und eingeleitet von Friedrich Schneider. Zwickau: Ullmann. (XVI S., 83 facs. S.) 2°. Lw. 28.— M.

Dauthendey, Max, Ein Herz im Lärm der Zeit. Briefe an Freunde. München: Langen/G. Müller. (228 S.) 8°. Lw. 5.50 M.

Dent, E. F., Feruccio Busoni. A Biography. London: Oxford University Press. (XVI, 368 S. mit Abb.) 8°. 21 sh.

Dusmenil, René, Gustave Flaubert. L'Homme et l'oeuvre avec des documents inédits. Paris: Brouwer & Cie. (530 S. mit Abb.) 30.— Fr.

Dvorak, Robert, Das Ethische und das Ästhetische bei Romain Rolland. Bottrop i. W.: Postberg. (VIII, 71 S.) 8°. (Doktordissertation Münster.)

Eggert, Gerhard, Lord Byron und Napoleon. Leipzig: Mayer & Müller. (X, 112 S.) gr. 8°. — Palaestra. 186. 8.— M.

Elster, Ernst, Goethe und die Liebe. Marburg: N. G. Elwert. (32 S.) 8° = Marburger Akademische Reden Nr. 53. Br. 1.20 M.

Elster, Ernst, Goethes nationale Gesinnung, Festrede. Kassel: Verlag der Kasseler Post. (15 S.) 8°.

Fechter, Paul: Agnes Miegel. Eine preußische Frau. Berlin: Frundsberg-Verl. (65 S.) 8° = Die deutsche Innerlichkeit. Pp. 1.20 M.

Fellinger, Richard, Klänge um Brahms. Erinnerungen. Berlin: Verl. d. Dt. Brahms-Ges. (135 S.) 8°. 1.80 M.

Folwartschny, Helmut, Jean Pauls Persönlichkeit und Weltanschauung. Nach seinen Briefen. Weimar: Böhlau. (125 S.) 3.80 M.

Frey, Adolf und Carl Spitteler, Briefe. Hrsg. von Lina Frey. Frauenfeld und Leipzig: Huber (265 S.) 8°. Lw. 6.— M.; 7.50 Fr.

Giusso, Lorenzo, Leopardi — Stendhal — Nietzsche. Napoli: Guida. (260 S.) 8.— L.

Glaß, Emil, Psychologie und Weltanschauung in Gerhart Hauptmanns „Fuhrmann Henschel". Ein Beitrag zur Wesenserkenntnis Hauptmanns. Emsdetten: Lechte. (VIII, 96 S.) 8°. 3.— M. (Doktordissertation Erlangen.)

Graevenitz, Fritz von, Bildhauerei in Sonne und Wind. Erfahrungen und Empfindungen bei der Ausführung der vier Evangelistensymbole am Turm der Tübinger Stiftskirche. Stuttgart: J. Hoffmann. (52 S. m. Abb.) gr. 8°. Pp. 3.60 M.

Grimm, Herman, Leben Michelangelos. Vollständige Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Goldscheider. Wien: Phaidon-Verlag. (752 S. mit 300 Abb., 1 Tafel) 8°. Lw. 4.80 M.

Harms, Susanne, Clemens Brentano und die Landschaft in der Romantik. Mit bes. Berücks. s. Beziehungen zur romant. Malerei. Würzburg: Becker. (47 S.) 8°. (Doktordissertation Würzburg.

Hotzel, Curt, Hanns Johst. Der Weg des Dichters zum Volk. Berlin: Frundsberg-Verl. (54 S.) 8° = Die deutsche Innerlichkeit. Pp. 1.20 M.

Kötz, Hans, Der Einfluß Jean Pauls auf Robert Schumann. Weimar: Böhlau. (106 S.) gr. 8°. 3.50 M.

Howald, Ernst, Gottfried Keller. Historisch-biographische Betrachtung. New York: Stechert. (VIII, 111 S., 4 Taf.) 8°. 5.— M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0406
gefördert durch die DFG

Humpf, Hans: Paul Ernst, Weltanschauung und Dichtung. Aschaffenburg: Kirsch. (55 S.) 8°. (Doktordissertation Erlangen.)

Jessen, Myra Richards, Goethe als Kritiker der Lyrik. Beiträge z. s. Ästhetik und seiner Theorie. Tübingen: Laupp. (175 S.) gr. 8°. (Bryn-Mawr Pa., Phil. Dissertation.)

Johst, Hanns, Standpunkt und Fortschritt. Oldenburg: Gerh. Stalling. (61 S.) 8° = Stalling-Bücherei »Schriften an die Nation«. 58. Pp. 1.20 M.

Kapp, Julius, Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, seine Welt in 260 Bildern. Berlin: Hesse. (160 S.) gr. 8°. Lw. 3.75 M.

Karschin, Anna Luise. — Die Karschin, Friedrichs des Großen Volksdichterin. Ein Leben in Briefen. Eingel. u. hrsg. von Elisabeth Hausmann. Mit 31 Bildern. Frankfurt a. M.: Societäts-Verl. (409 S.) 8°. Lw. 6 M.

Keferstein, Georg, Bürgertum und Bürgerlichkeit bei Goethe. Weimar: Böhlau. (XII, 286 S.) gr. 8° = Literatur und Leben. Bd. 1. 8.— M.; geb. 10.— M.

Klarmann, Adolf, Musikalität bei Werfel. Philadelphia. (82 S.) gr. 8°. (Doktordissertation Philadelphia.)

Koch, Willi, Stefan George. Weltbild, Naturbild, Menschenbild. Halle: Niemeyer. (VI, 114 S.) gr. 8°. 3.80 M.

Laforgue, René, Der gefesselte Baudelaire. (Aus dem Französischen von Heinr. Hoesli und Fritz Lehner.) Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. (195 S.) gr. 8°. 5.— M.; geb. 6.— M.

Langheinrich, Leonard, Frank Thiess. Bild eines deutschen Dichters. Berlin, Wien, Leipzig: Zsolnay. (126 S., mehr. Taf.) 8°. 2.— M.; Lw. 2.50 M.

Lescoffier, J., Björnstjerne Björnson. La seconde jeunesse. Paris: Les Belles Lettres. 50.— Fr.

Liszt, Franz, Briefe an Marie Gräfin d'Agoult (Correspondance de Liszt et de la Comtesse d'Agoult 1833—1840. Übertr. von Käthe Illch). Hrsg. von Daniel Ollivier. (Mit 2 Bildn. 1.—4. Aufl. Berlin: S. Fischer Verl. (403 S.) 8°. 5.— M.; kart. 6.— M.; Lw. 7.50 M.

MacCurdy, E., Leonardo da Vinci. The Artist. London: Cape. (248 S. mit Abb.) 10 sh. 6 d.

Mann, Thomas, Goethes Laufbahn als Schriftsteller. Vortrag. München: Oldenbourg. (36 S.) 8° = Schriften der Corona. 5. 1.50 M.

Milch, Werner, Arno Holz. Theoretiker, Kämpfer, Dichter. Berlin: Goldstein. (80 S.) 8°. 2.— M.

Möller, Maria, S. T. Coleridge, seine künstlerische Persönlichkeit und ihre Entwicklung. Gelnhausen: Kalbfleisch. (107 S.) 8°. (Doktordissertation Marburg.)

Moser, Hans Joachim, Der Musiker Daniel Spee als Barockdichter. Aus: Euphorion, 34. Band, 3. Heft.

Numsen, Numme, Gustav Frenssen. Der Kämpfer für die deutsche Wiedergeburt. Eine neue Würdigung. Mit 1 Bildn. Berlin: Grote. (91 S.) 8°. 1.— M.

Obenauer, Karl, Justus, Hölderlin und die ästhetische Staatsidee der Klassik. Aus: „Ständisches Leben". Berlin und Wien: Erneuerungsverlag, 3. Jahrg., H. 2.

Petrarca, Briefwechsel mit deutschen Zeitgenossen. Unter Mitwirkung Konrad Burdachs herausgegeben von Paul Piur. Mit Anhang: Petrarcas sonstige Berichte und Urteile über Deutschland. Berlin: Weidmann. (XCVII, 271 S.) gr. 8° = Vom Mittelalter zur Reformation. 7. 24.— M.

Pfeiffer-Belli, Wolfgang, Mythos und Religion bei E. T. A. Hoffmann. Aus: Euphorion, 34. Band, Heft 3.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0407
gefördert durch die DFG

Pinder, Wilhelm, Goethe und die bildende Kunst. München: C. H. Beck. (23 S.) 4° = Festrede, gehalten in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. 3.— M.

Pobé, Marcel, Rainer Maria Rilke. Wandel in seiner Geisteshaltung. Berlin: Hendriock. (92 S.) gr. 8° = Freiburger Forschungen zur Kunst- und Literaturgeschichte. 1. 3.50 M.

Recupito, Marco Vinicio, Artisti e musicisti moderni. Milano: Casa Ed. La Fiamma. 25.— L.

Rilke, Rainer Maria, Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel-Verlag. (392 S.) 8°. Lw. 7.— M.

Robert, André, Les Sources de l'inspiration lyrique chez C. F. Meyer. Paris: Alcan. (126 S.) 20.— Fr.

Schneider, Ferdinand Josef, Christian Dietrich Grabbe, Persönlichkeit und Werk. München: C. H. Beck (VI, 376 S.) 8°. 10.— M.; Lw. 13.50 M.

Schramm, Willi, Johannes Brahms in Detmold. Leipzig: Kistner & Siegel. (VIII, 64 S. mit Abb.) gr. 8°. 2.— M.

Schreiber, Lotte, Leben und Denken im Werk von André Gide. Berlin: Ebering. (82 S.) gr. 8° = Denkform und Jugendreihe. 12 = Romanische Studien. 34. 3.40 M.

Sémènoff, E., La vie douloureuse d'Ivan Tourgueneff. Paris: Mercure de France. (254 S.) 12.— Fr.

Spranger, Eduard, Goethe als Greis. Festrede. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft.

Spranger, Eduard, Goethes Weltanschauung. Leipzig: Insel-Verlag. (83 S.) kl. 8° = Insel-Bücherei. Nr. 446. Pp. —.80 M.

Veit Stoss, dem deutschen Künstler zu seinem 400jährigen Todestage. Oppeln: Verl. „Der Oberschlesier" (24 S., 4 Taf.) gr. 8° = Schriftenreihe d. Vereinigung f. oberschles. Heimatkunde. 10. —.50 M.·

Wagner, Richard. Der Geist der Antike bei Richard Wagner. In Selbstzeugnissen dargestellt mit einem Vorwort von Gerhard Frommel. Berlin: Verlag Die Runde. (131 S.) gr. 8°. 5.80 M.

Wahl, Hans, Wieland und Napoleon. (Bibliophile Festgabe zu Wielands 200. Geburtstag am 5. Sept. 1933. Weimar: Duncker. (45 S., 3 Taf.) 4° = Cento-Drucke. 6. In 100 num. Ex. auf Bütten. Pp. 19.50 M.

Waldmann, Emil, Albrecht Dürer. Sein Leben und seine Kunst. Mit 192 Bildtaf. Leipzig: Insel-Verlag. (141 S., 192 Taf.) 8°. Lw. 4.50 M.

Wandrey, Conrad, Kolbenheyer. Der Dichter und der Philosoph. München: Albert Langen/Georg Müller. (372 S., 1 Titelb.) 8°. 5.50 M.; Lw. 7.50 M.

Wieschke, Elisabeth, Lord Byron. Versuch e. Strukturanalyse. Gelnhausen: Kalbfleisch. (72 S.) 8°. (Marburg, Phil. Diss.)

2. Entstehung und Gliederung der Kunst.

a) Anfänge der Kunst.

Bloßfeldt, Willy, Formen der Negerplastik. Ein Versuch zur Ästhetik der Primitiven. Leipzig: Gebr. Gerhardt. (56 S.) 8°. (Doktordissertation Leipzig.)

Jakulski, Irene, Das darstellende Spiel und das Fehlen des Rollenspiels bei geistesschwachen Kindern. Greiffenberg i. Schl.: Greif-Druckerei. S. 50—96 gr. 8°. Aus Zeitschr. f. Kinderforschung, Bd. 41, Heft 3.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0408
gefördert durch die DFG

Löhnberg, Erhart, Die Typen der Nachahmung bei den primitiven Völkern. Aus: Archiv für die gesamte Psychologie. 88. Band. S. 77—130.

Luquet, G. H., Deux problèmes psychologiques de l'art primitif. Aus: Journal de Psychologie. XXX année Nr. 5/6.

Morin-Jean, Les Artistes préhistoriques. Paris: H. Laurens. (128 S., 24 Taf.) 20.— Fr.

Müssler, Marianne, Das Bauen des Kindes mit zweifarbigem Material. (Doktordissertation.) München: C. H. Beck. (124 S. mit Abb., 2 Taf.) gr. 8° = Das bildnerisch gestaltende Kind. 1 = Neue psychologische Studien. 8. 6.— M.

Roberts, Helen H., Form in Primitive Music. An Analytical and Comparative Study of the Melodic Form of Some Ancient Southern Californian Indian Songs. London: Oxford Univ. Press. (X, 182 S.) 8°. 15 sh.

Stampfuss, Rudolf, Rheinische Vorzeit. (Mit 31 Taf.) Köln: Verl. Balduin Pick. (77 S.) 8° = Volk u. Kunst. Bd. 1. 1.50 Mk.

b) Kunst und Künste.

Hadow, W. H., The Place of Music among the Arts. London: Oxford Univ. Press. (34 S.) 8°. 2 sh.

Müller-Freienfels, Richard, Die Psychologie der einzelnen Künste — Psychologie der Kunst. 3. München: Reinhardt. (336 S.)

3. Zeitkünste.

a) Tonkunst.

Arro Elmar, Geschichte der estnischen Musik. Dorpat: Akadeemiline Kooperativ. Bd. 1. (Mit 100 Notenbeisp. und 40 Abb. 204 S.) gr. 8°. 4.— M.; Lw. 5.50 M.

Bekker, Paul, Wandlungen der Oper. Zürich u. Leipzig: Orell Füssli Verl. (VIII, 182 S.) gr. 8°. 3.20 M.; Lw. 4.80 M.

Beidler, Franz, W., Wagner als Idee. Aus: Melos, 12. Jahr, Heft 2.

Benndorf, Max, 600 Fragen und Antworten für Musikfreunde. Tl. 1: Fragen. Tl. 2: Antworten. Leipzig: Ahrens. (44 S., S. 45—89) kl. 8° = Musik-Bibliothek Ahrens. Nr. 3. 1.25 M.

Blume, Walter, Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach. Stuttgart: W. Blume. (89 S.) 4°. 5.— M.

Bode, Rudolf, Rhythmus und Anschlag. Die Lehre des Klavierspiels auf der Grundlage der natürlichen Bewegung. Mit 54 Übungen. München: C. H. Beck. (36 S., 14 Taf.) gr. 8°. 2.50 M.

Borris-Zuckermann, Siegfried: Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750. (Doktordissertation Berlin.)

Boucher, Maurice, Claude Debussy. Paris: Edit. Rieder. Illust. 25.— Fr.

Brahms, Johannes, Oktaven und Quinten u. a. Aus d. Nachlass hrsg. u. erl. von Heinrich Schenker. Wien: Universal-Ed. (16 S. mit Faks. 24—32 cm). 1.80 M.

Brunner, Hans, Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit. Augsburg und Brünn: Rohrer (77 S., 3 Taf.) gr. 8° = Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Deutschen Universität in Prag. 4. 4.50 M.

Bücken, Ernst, Richard Wagner. Potsdam: Athenaion. (160 S. mit Abb., 7 Taf.) 4° = Die großen Meister der Musik. 8. 10.80 M.; Lw. 13.50 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0409
gefördert durch die DFG

Donat, Friedrich Wilhelm, Christian Heinrich Rinck und die Orgelmusik seiner Zeit. Beitrag zur Geschichte der protestantischen Kirchenmusik um 1800. (Doktordissertation.) Bad Oeynhausen: Bad-Druckerei und Verlag Theine und Peutsch. (104, XXVI S. mit Abb., 1 Stammtafel) 8°. 3.— M.

Dyson, George, Les Progrès de Musique. Paris: Payot. (208 S.) 20.— Fr.

Ehrmann, Alfred von, Johannes Brahms. Mit zahlreichen Dokumenten. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (XII, 534 S.) gr. 8°. 14.— M. Dazu: Thematisches Verzeichnis seiner Werke (VI, 164 S.) 8.— M.

Engelsmann, Walter, Wagners klingendes Universum. Der Ring aus Gott, Welt, Macht, Besitz, Liebe, Weib, Mutter und Mensch. Potsdam: Müller & Kiepenheuer. (237 S. mit Fig.) gr. 8°. 7.20 M.; Lw. 9.80 M.

Fahrenhorst, Eberhard, Probleme heutiger Musikphilosophie. Aus: Melos, 12. Jahrg., Heft 11.

Fellerer, Gustav, Grundsätzliches zur katholischen Kirchenmusik. Aus: Melos, 12. Jahrg., Heft 7.

Fellerer, Gustav, Werden und Wandel der katholischen Kirchenmusik. Aus: Schweizerische Rundschau, Heft 1.

Friederich, Bruno, Der Vokalstil des Hieronymus Praetorius. Hamburg. (102 S.) 4°. (Doktordissertation Hamburg.)

Geering, Arnold, Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation. Leben und Werke von Bartholomäus Frank, Johannes Wannenmacher, Cosmas Alder. Aarau: Sauerländer. (XX, 252 S., Titelbild) gr. 8°. Aus: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. 6. 6.50 M.

Geist, Edwin, Bedeutung und Aufgabe der elektrischen Musikinstrumente. Aus: Melos, 12. Jahrg., Heft 2.

Gérold, Th., La Musique au Moyen Age. Paris: Libr. Champion. 40.— Fr.

Grössel, Heinrich, Georgius Otto, ein Motettenkomponist des 16. Jh. (1550 bis 1618). Kassel: Bärenreiter-Verlag. (99 S.) gr. 8°. 3.— M. (Doktordissertation.)

Gutmann, Hans, Verdi, Werk und Leben. Aus: Melos, 12. Jahrg., H. 4.

Haas, Robert, Wolfgang Amadeus Mozart. Potsdam: Athenaion. (160 S. mit Abb., 9 Taf.) 4° = Die großen Meister der Musik. 4. Lw. 13.50 M.

Hamel, Fred, Die Psalmkompositionen Johann Rosenmüllers. Straßburg: Heitz & Co. (XVI, 126 S.) 4° = Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 11. 6.— M. (Doktordissertation.)

Handschin, Jacques, Igor Strawinski, Zürich: Hug & Co. (38 S., 2 Taf.) gr. 8° = Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. 121. 3.20 M.

Harsaszti, Emile, La Musique hongroise. Paris: H. Laurens. (128 S., 12 Taf.) 10.— Fr.

Herzfeld, Friedrich, Musikverstehen. Aus: Rufer und Hörer. 3. Jahrg. S. 215—225.

Hill, R., Brahms. A Study in musical biography. Preface by E. Howard-Jones. London: Archer. (XVI, 188 S.) 8°. 5 sh.

Joachim, Heinz, Reger und die deutsche Tradition. Aus: Melos, 12. Jg., H. 12.

Kaestner, Erwin, Das Opernproblem und seine Lösung bei Mozart. Jena: Neuenhahn. (88 S.) 8°. (Phil. Dissertation Göttingen.)

Kelletat, Herbert, Dr., Zur Geschichte der deutschen Orgelmusik in der Frühklassik. Kassel: Bärenreiter-Verl. (134 S.) gr. 8° = Königsberger Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 15. 3.50 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0410
gefördert durch die DFG

Knab, Hans, Bernhard Christian Ludwig Natorp. Beitrag zur Geschichte der deutschen Schulmusik in der 1. Hälfte des 19. Jh. Kassel: Bärenreiter-Verlag. (VIII, 87 S.) gr. 8° = Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft. 4. 2.50 M.

Kókai, Rudolf, Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken. Leipzig: F. Wagner. (140 S.) gr. 8°. 4.— M. (Phil. Dissertation Freiburg i. Br.)

Korte, Werner, Studien zur Geschichte der Musik in Italien im 1. Viertel des 15. Jh. Kassel: Bärenreiter-Verlag. (89 S.) gr. 8°. Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft. 6. 4.— M.

Leupold, Ulrich, Die liturgischen Gesänge der evangelischen Kirche im Zeitalter der Aufklärung und der Romantik. Kassel: Bärenreiter-Verlag. (169 S., 4 Bl.) 8°. 3.50 M. (Berlin, Phil. Dissertation v. 1932.)

Mayer, Anton, Geschichte der Musik. Mit e. Vorw. von Georg Vollerthun. Hamburg: Deutsches Leben und Sieben Stäbe-Verl. (414 S. mit zahlr. S. Abb.) 8°. Lw. 4.80 M.

Müller, Gottfried, Daniel Steibelt, sein Leben und seine Klavierwerke (Etüden und Sonaten). Straßburg: Heitz & Cie. (102 S., 4 Bl. Noten, 1 Taf.) 4° = Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 10. 5.— M. (Doktordissertation.)

Müller-Blattau, Josef, Johannes Brahms. Potsdam: Athenaion. (86 S. mit 17 Abb.) 8°. 1.80 M.

Müller-Blattau, Josef, Georg Friedrich Händel. Potsdam: Athenaion. (160 S. mit Abb., mehr. Taf.) 4° = Die großen Meister der Musik. 5. Lw. 13.50 M.

Niemann, Walter, Brahms. 14., neubearbeitete Auflage. Berlin: M. Hesse. (X, 420 S. mit 68 Abb.) gr. 8°. Lw. 9.75 M.

Rokseth, Yvonne, Grieg. Paris: Edit. Rieder. (88 S., 60 Taf.) 20.— Fr.

Saam, Joseph, Zur Geschichte des Klavierquartetts bis in die Romantik. Straßburg: Heitz & Co. (170 S.) gr. 8°. 5.— M. (Doktordissertation München.)

Spaeth, S., The Art of Enjoying Music. London: MacGraw Hill. (XIV, 451 S.) 8°. 8 sh. 6 d.

Specht, R., Giacomo Puccini. London: Dent. (XVI, 256 S. mit Abb.) 8°. 10 sh. 6 d.

Stuckenschmidt, Hans, H., Möglichkeiten der Musikuntersuchung. Aus: Melos, 12. Jahrg., Heft 3.

Tappolet, Willy, Arthur Honegger. Zürich, Leipzig: Gebr. Hug & Co. (IV, 272 S. mit Abb.) 8°. 5.— M.

Terry, C. S., Bach's Orchestra. London: Oxford University Press. (XVI, 250 S. mit Abb.) 8°. 21 sh.

Vallas, Léon, Claude Debussy et son temps. Paris: Alcan. (396 S. mit 16 Taf.) 75.— Fr.

Wachten, Edmund, Das Formproblem in den sinfonischen Dichtungen von Richard Strauß mit besond. Berücks. s. Bühnenwerke. (53 gez. Bl.) 4°. (Doktordissertation Berlin.)

Weber, Hans, Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Tübingen: Schimpf. (VI, 128 S.) gr. 8°. (Doktordissertation Tübingen.)

Westphal, Kurt, Gehören Dissonanzen zur modernen Musik? Aus: „Die Musik", März/April 1933.

Yasser, J., A Theory of Evolving Tonalty. London: Oxford Univ. Press. (X, 382 S. mit Abb.) 8°. 25 sh.

Zimmerreimer, Kurt. Stoff- und Textfragen der neuen Oper. Aus: Melos, 12. Jahrg., Heft 5/6.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0411
gefördert durch die DFG

b) Bühnenkunst.

Adson, Arthur, Das estnische Theater. (Die Übers. aus d. Estn. bes. W. Mettus.) Dorpat: Akadeemiline Kooperatiiv. (64 S., 16 S. Abb.) gr. 8°. Estn. Kr. 1.20.

Bergholz, Harry, Die Neugestaltung des modernen englischen Theaters. 1870—1930. Berlin: K. Bergholz. (XV, 314 S.) 8°. 18.— M.

Beyer, Paul, National-Dramaturgie. Ein »erster Versuch«. Prakt. Untersuchgn. über die nahe Zukunft d. Dramatik in Deutschland. Mit Vorw. von Min.Rat Otto Laubinger. Berlin: Theater-Tageblatt. (31 S.) 8° = Schriftenreihe d. Theater-Tageblatts. Nr. 1. —.75 M.

Budde, Fritz, Faust I und die Bühne der Marburger Festspiele. Berlin: Elsner Verlagsgesellschaft. (27 S. mit Abb.) 4°. 2.50 M.

Čapek, Karel, Wie ein Theaterstück entsteht [Jak vzniká Divadelní hra, dt.]. Mit Zeichn. von Josef Čapek. (Berecht. Übertr. aus d. Tschech. von Otto Pick u. Vincy Schwarz.) Berlin: B. Cassirer. (140 S.) 8°. 3.50 M.; Lw. 4.80 M.

Carow, Gretel, Zacharias Werner und das Theater seiner Zeit. Berlin: Elsner Verlagsgesellschaft. (136 S., mehr. Taf.) gr. 8° = Theater und Drama. 3. 4.— M.

Doublier, Gertrud, Hedwig Bleibtreu. Beitrag zur Geschichte des Burgtheaters. Wien: Gerold & Co. (41 S., mehrere Taf.) 8°. 1.50 M.

Friedmann, Mitzi, Hedwig Bleibtreu. Das Porträt einer Schauspielerin. Wien: Augartenverlag Stephan Szabo. (120 S. mit Abb.) 8°. 3.75 M.; Lw. 4.80 M.

Fuchs, M., La Vie théâtrale en province au 18e siècle. T. 1. Paris: Droz. (240 S.) 8°. 40.— Fr.

Holsboer, Wilma, L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657. Paris: Droz. (330 S., 32 Taf.) 8°. 30.— Fr.

Jacob, Georg und Hans Jensen, Das chinesische Schattentheater. Stuttgart: Kohlhammer. (XV, 130 S. mit Abb.) gr. 8°. Das orientalische Schattentheater. 3. Lw. 12.— M.

Kutscher, Artur, Die Elemente des Theaters. Düsseldorf: Pflugschar-Verlag. (173 S.) 8° = Grundriß der Theaterwissenschaft. I. Teil.

Mühr, Alfred, Werner Krauss. Das Schicksal auf d. Bühne. Berlin: Frundsberg-Verl. (63 S.) 8° = Die deutsche Innerlichkeit. Pp. 1.20 M.

Pukánszky-Kádár, Jolantha, Geschichte des deutschen Theaters in Ungarn. 1. Von den Anfängen bis 1812. München: Reinhardt. (175 S.) gr. 8° = Schriften der deutschen Akademie. 14. 5.50 M.

Sievers, Hartwig, Hebbels Maria Magdalene auf der Bühne. Berlin: Behrs Verlag. (229 S.) 8° = Hebbel Forschungen. 23. 6.50 M.

Stumpfl, Robert, Das alte Schultheater in Steyr im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation. Ein Beitr. zur Literatur- u. Theatergeschichte Österreichs. Linz: Pirngruber. (104 S.) 4° = Sonderabdrucke aus d. »Heimatgauen«. H. 21. 3.— M.

Vrieslander, Otto, Hat das Marionettentheater eine künstlerische Zukunft? Aus: Deutsche Zeitschrift, Jahrg. 46, Heft 4.

c) Rundfunk.

Eckardt, Johannes, Rundfunk und Film. Aus: Rufer und Hörer. 3. Jahrg. S. 26—31.

Gay, Fritz, Das Hörspiel — die Kunstform unserer Zeit. Aus: Rufer und Hörer. 3. Jahrg. S. 251—254.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0412
gefördert durch die DFG

Latzko, Ernst, Wege zur Funkoper. Aus: Rufer und Hörer. 3. Jahrg. S. 101—109.

Pauli, Fritz, Hörspielmusik. Aus: Rufer und Hörer. 2. Jahrg. S. 490—493.

Pfister, Kurt, Der funkische musikalische Stil. Grundsätze und Auswirkungen. Aus: Rufer und Hörer. 2. Jahrg. S. 531—538.

Scheffler, Siegfried, Melodie der Welle. Berlin: Hesse. (142 S.) kl. 8° = Rundfunkschriften für Rufer und Hörer. 4. 2.85 M.

Schultze-Jahde, Zur Theorie des Hörspiels. Aus: Rufer und Hörer. 3. Jahrg. S. 275—283.

Tannenberg, Gerhard, Die künstlerischen Wesenheiten des Hörspieles. Aus: Rufer und Hörer. 2. Jahrg. S. 440—446; 3. Jahrg. S. 22—26; S. 211—215.

Verweyen, Johannes M., Die Kunst des Rundfunkhörens. Aus: Rufer und Hörer. 3. Jahrg. S. 1—7.

Verweyen, Johannes M., Die seelische Haltung des Rundfunkhörers. Aus: Rufer und Hörer. 3. Jahrg. S. 265—268.

Wachten, Edmund, Aus dem Fragenkreis der musikalischen Sendung. 2. Jahrg. S. 493—497.

d) Film.

Fürst, Leo, Filmgestaltung aus der Musik. Aus: Melos, 12. Jahrg., 1. Heft.

Koch, F., Wir lernen vom stummen Film. Aus: Rufer und Hörer. 2. Jahrgang. S. 481—485.

Lullack, Fred, Titeltechnik. Halle: Knapp. (VII, 76 S. Mit 75 Abb.) kl. 8° = Filmbücher für Alle. 7. 2.20 M.; geb. 2.70 M.

Strasser, Alex, Filmentwurf, Filmregie, Filmschnitt. Gesetze und Beispiele. Halle: Knapp. (VIII, 160 S. mit 117 Abb.) kl. 8° = Filmbücher für Alle. 3. 5.30 M.; geb. 5.90 M.

e) Tanz.

d'André, V., Anna Pavlova. Berlin: Petropolis-Verlag. (413 S., mehrere Taf., zahlreiche Abb.) gr. 8°. (Text in russischer Sprache.) 16.80 M.

Bach, Rudolf, Das Mary Wigman-Werk. Mit Beiträgen von Mary Wigman. Dresden: Reissner. (62 S. mit 80 Abb. und Fig., zahlr. Taf.) 4°. 5.80 M.; Lw. 7.80 M.

Dreier, Katherine S., Shawn der Tänzer. Vorw.: H. Niedecken-Gebhard. Einl. über Katherine S. Dreier von Hans Hildebrandt. Photogr. von Ralph Hawkins. Berlin: Drei Masken-Verl. (81 S. mit Abb., 1 Titelb.) 4°. Lw. 9.50 M.

Sachs, Curt, Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin: D. Reimer. (XI, 325 S., 32 Taf.). 4°. Lw. 20.— M.

4. Wortkunst.

a) Theorie.

Harnapp, Egon, Masse und Persönlichkeit im Drama. Chemnitz: Bucher. (87 S.) 8°. (Doktordissertation München.)

Jaeger, Hans, Subjektivität und Objektivität der Lyrik. Aus: Publications of the Modern Language Association of America. (Vol. XLVIII.) No. 1.

Jirát, Vojtěch, Platens Stil. Ein Beitrag zum Stilproblem der nachromantischen Lyrik. Praha: Naklad fil. fakulty Univ. Karl. (VII, 156 S.) gr. 8° = Facultas philosophica Universitatis Carolinae Pragensis. Práce z vědeckých ústavů. 32. 27.— Kč.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0413
gefördert durch die DFG

Kjerbüll-Petersen, Lorenz, Im Bannkreis der Sprache. Aus: Rufer und Hörer. 3. Jahrg. S. 114—122.

Lerch, Eugen, Französische Sprache und Wesensart. Frankfurt a. M.: Diesterweg. (304 S.) gr. 8°. 7.40 M.

Leyen, Friedrich von der, Volkstum und Dichtung. Studien zum Ursprung und zum Leben der Dichtung. Jena: Diederichs. (189 S.) 6.60 M.

Mauriac, Francois, Le Romancier et ses personnages. Paris: Corrêa. 13.50 Fr.

Mautner, Franz, H., Der Aphorismus als literarische Gattung. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXVII. Bd. S. 132—175.

May, F. E., Dr., Deutsches Sprachgewissen. Ein Buch der Stilkunst. Leipzig: Grunow & Co. (256 S.) 8°. 2.80 M.; Lw. 3.80 M.

Möncke berg, Vilma, Dichtung als Klanggestalt. Aus: Rufer und Hörer. 3. Jahrg. S. 168—170.

Perle, Martin, Die Hyperbel und ihre Verwendung bei Shakespeare. Ohlau i. Schl.: Eschenhagen. (49 S.) 8°. (Doktordissertation Breslau.)

Rudolph, Norbert, Das Gedankliche im Drama. Xanten: Gerthuysen. (Doktordissertation Bonn.)

Scheele, Günter, Der psychologische Perspektivismus im Roman. Berlin-Neukölln: Rother. (60 S.) 8°. (Doktordissertation Berlin.)

Soltau, Jens, Die Sprache im Drama. Berlin: Ebering. (126 S.) gr. 8° = Germanische Studien. 139. 5.— M.

Sternitzke, Erwin, Der stilisierte Bänkelgesang. Würzburg: Triltsch. (VIII, 79 S.) 8°. 3.— M. (Doktordissertation.)

Verwey, Albert, Rhythmus und Metrum (Ritme en metrum, dt.). Übers. von Antoinette Eggink. Halle: Niemeyer. (81 S.) 8°. 3.40 M.

Zeller, Hildegard, Die Ich-Erzählung im englischen Roman. Breslau: Priebatsch. (VIII, 99 S.) gr. 8° = Sprache und Kultur der germanischen und romanischen Völker. A. Anglistische Reihe. 14. 3.— M.

Ziemendorff, Ingeborg, Die Metapher bei den weltlichen Lyrikern des deutschen Barock. Berlin: Ebering. (142 S.) gr. 8° = Germanische Studien. 135. 5.60 M. (Doktordissertation.)

b) Geschichte.

Alberti, Rafael, La poesia popular en la lírica española contemporánea. Jena: Gronau. (20 S.) 8° = Vom Leben und Wirken der Romanen. 1, 2. —.80 M.

Arend, Walter, Die typischen Scenen bei Homer. Berlin: Weidmann. (102 S., 5 Bl. gr. 8° = Problemata. H. 7. 12.— M. (Erw. Marburg. Phil. Dissertation.)

Baldi, Raffaele, Studi e ricerche di letteratura italiana. Da Dante al Croce. Napoli: Guida. (135 S.) 6.— L.

Ball, Hugo, Hermann Hesse, sein Leben und sein Werk. Erweiterte Ausgabe. Berlin: S. Fischer. (263 S. mit 14 Abb.) 8°. 4.50 M.; Lw. 6.50 M.

Bartels, Adolf, Einführung in das deutsche Schrifttum für deutsche Menschen. In 52 Briefen. Leipzig: Koehler & Amelang. (604 S.) 8°. Lw. 4.80 M.

Bartels, Adolf, Hebbel und Shakespeare. Johannes Krumm: Friedrich Hebbel, ein nordischer Dichter. (Vorträge.) Heide: Heider Anzeiger. (60 S.) 8° = Jahresgabe der Hebbelgemeinde. Lw. 1.50 M.

Bauer, Michael, Christian Morgensterns Leben und Werk. Vollendet von Margarete Morgenstern und Rudolf Meyer. München: Piper. (393 S., 24 Taf.) gr. 8°. 5.60 M.; Lw. 8.80 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0414
gefördert durch die DFG

Baumgart, Hermann, Dr., Univ.Prof., Goethes lyrische Dichtung in ihrer Entwicklung und Bedeutung. Hrsg. von Dr. Gertrud Baumgart. (3 Bd.) Bd. 2. Heidelberg: Carl Winter. (IV, 378 S.) gr. 8°. 10.50 M.; geb. 12.50 M.

Beissner, Friedrich, Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen. Stuttgart: J. B. Metzler. (195 S.) 7.50 M.

Bertallot, Hans-Werner, Hölderlin—Nietzsche. Untersuchungen zum hymn. Stil in Prosa und Vers. Berlin: Ebering. (111 S.) gr. 8° = Germanische Studien. H. 141. 4.40 M.

Bertrand, J. J. A., La Littérature catalane contemporaine (1833—1933). Paris: Les Belles Lettres. 15.— Fr.

Bing, Siegmund, Jakob Wassermann. Weg und Werk des Dichters. Erweiterte Ausgabe. Berlin: S. Fischer. (VII, 296 S. mit 16 Abb. und Handschriftproben.) 8°. Lw. 6.50 M.

Bisson, Laurence, A., Le Romantisme littéraire au Canada français. Paris: E. Droz. (285 S.) 8°. 36.— Fr.

Bitter, August, William Whitehead, Poeta Laureatus. Studie zu den literarischen Strömungen um die Mitte des 18. Jahrh. Halle: Niemeyer. (105 S.) gr. 8° = Studien zur englischen Philologie. 78. 4.50 M.

Boas, F. S., An Introduction to Tudor Drama. London: Oxford Univ. Press. 8°. 4 sh. 6 d.

Bodarwé, Emmy, Der Stil der verdeckten Bedeutung in den Novellen Paul Ernsts. Würzburg: Mayr. (Doktordissertation Bonn.)

Böhm, Wilhelm, Faust, der Nichtfaustische. Halle: Niemeyer. (131 S.) gr. 8°. br. 5.60 M.

Bolte, Johannes, Unbekannte Schauspiele des 16. und 17. Jahrh. Berlin: De Gruyter. Aus: Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Kl. (37 S.) 2.50 M.

Bonaparte, Marie, Edgar Poë. 2 Vol. Paris: Denoel et Steele. (900 S., 22 Taf.) 80.— Fr.

Braun, Martin, Griechischer Roman und hellenistische Geschichtsschreibung. Frankfurt: Klostermann. (121 S.) gr. 8° = Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike. Bd. 6. 6.50 M.

Braun, Maxim, Die serbo-kroatische Volksepik. Aus: Euphorion, 34. Bd., Heft 3.

Breyer, Herbert, Das Prinzip von Form und Sinn im Drama Zacharias Werners. Breslau: Priebatsch. (243 S.) gr. 8° = Sprache und Kultur der germanischen und romanischen Völker. Bd. 4. 4.50 M.

Brinkmann, Hennig, Anfänge des modernen Dramas in Deutschland. Versuch über die Beziehungen zwischen Drama und Bürgertum im 16. Jahrhundert. Jena: Frommann. (62 S.) gr. 8° = Jenaer Germanistische Forschungen. 22. 3.— M.

Brown, H., Rabelais in English literature. Paris: Les Belles Lettres. 25.— Fr.

Burkart, Rosemarie, Die Kunst des Maßes in Mme de Lafayette's „Princesse de Clèves". Bonn: Röhrscheidt. (XII, 236 S.) gr. 8° = Kölner romanistische Arbeiten. 6. 8.50 M. (Doktordissertation.)

Chlebowski, Bronislaw, La Littérature polonaise au XIXe siècle. Paris: Champion. (530 S.) 60.— Fr.

Cysarz, Herbert, Schiller. Halle: Niemeyer. (462 S.) gr. 8°. 10.— M.; Lw. 12.— M.

Dauer, Hedwig, Der Kunstcharakter der Chançon de Willelme. Kallmünz: Laßleben. (IX, 107 S.) 8°. (München, Phil. Dissertation.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0415
gefördert durch die DFG

Dreyer, Ernst Adolf, Hans Friedrich Blunck. Sicht d. Werkes. (Mit 2 Holzschn. von Klaus Wrage.) Leipzig: Weibezahl. (187 S.) gr. 8°. Lw. 4.25 M.

Dubslaff, Friedrich, Die Sprachform der Lyrik Christina Rossettis. Halle: Niemeyer. (94 S.) gr. 8° = Studien zur englischen Philologie. 77. 4.40 M.

Dumesnil, René, Guy de Maupassant. Paris: A. Colin. (XII, 252 S.) 20.— Fr.

Dünninger, Josef, Die Entstehung der isländischen Saga. Aus: Deutsche Zeitschrift. 47. Jahrg. H. 1.

Engel, Pepi, Der dramatische Vortrieb in Goethes „Torquato Tasso". Nebst Beilage. Halle: Niemeyer. (77 S., 2 Taf.; S. 79—101.) gr. 8° = Bausteine zur Geschichte d. dt. Literatur. 33. 3.60 M.

Ermatinger, Emil, Dichtung und Geistesleben der Schweiz. München: C. H. Beck. (X, 787 S.) gr. 8°. 12.— M.; Lw. 15.— M.

Flatter, Richard, Karl Kraus als Nachdichter Shakespeares. Wien: Berger und Fischer. (87 S.) 8°. 3.— S.

Fraenkel, Eduard, Das Pindargedicht des Horaz. Heidelberg: Carl Winter. (27 S.) gr. 8° = Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl. 1.— M.

Freye, Ortrud, Selma Lagerlöf. Braunschweig: Westermann. (162 S. mit 12 Abb.) 8°. 3.50 M.; Lw. 4.50 M.

Fricke, Gerhard, Die Bildlichkeit in der Dichtung des Andreas Gryphius. Materialien und Studien zum Formproblem des deutschen Literatur-Barock. Berlin: Junker und Dünnhaupt. (273 S.) 4° = Neue Forschungen. 17. 10.— M.

Forst-Battaglia, Otto, Deutsche Prosa seit dem Weltkrieg. Dichtung und Denken. Anthologie. Leipzig: Rohmkopf. (564 S.) 8°. 5.— M.

Gandolfo, Luigi, L'Arte drammatica in Germania e la critica. Milano: Milesi. (213 S.) 10.— L.

Gillies, Alexander, Herder und Ossian. Berlin: Junker und Dünnhaupt. (189 S.) 4° = Neue Forschungen. 19. 8.— M. (Doktordissertation.)

Glaser, Hellmuth, Studien zur Entwicklungsgeschichte des französischen Bauernromans von Rétif de la Bretonne bis zum Naturalismus. Neurode im Eulengebirge: W. W. Klambt. 3.60 M.

Gorlin, M., N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann. Leipzig: Harrassowitz. (89 S.) gr. 8° = Veröffentlichungen d. Slav. Inst. an d. Friedrich-Wilhelms-Univ. Berlin. 9. 4.— M.

Groeper, Richard, Neue Beiträge zu Heinrich von Kleist. Berlin: Weidmann. 23 S., mehr. Taf.) gr. 8° = Schriften d. Kleist-Ges. Bd. 15. 4.— M.

Grothe, Heinz, Klabund. Berlin: Goldstein. (78 S. mit 4 Abb.) 8°. 2.— M.

Guignard, René, Chronologie des poésies de Clemens Brentano. Paris: Droz. (144 S.) 8°. 24.— Fr.

Guyot, Edouard, John Galsworthy. Tom. I. Le Romancier. Paris: Didier & Privat. (236 S.) 12.— Fr.

Halm, Hans, Anton Tschechows Kurzgeschichte und deren Vorläufer. Weimar: Duncker. (181 S.) gr. 8° = Forschungen zur neueren Literatur-Geschichte. 67. 8.— M.

Hauser-Wien, Otto, Die Juden und Halbjuden der deutschen Literatur. Danzig, Leipzig: Verl. „Der Mensch" E. Schade. (103 S.) 8°. 2.50 M.; Lw. 3.60 M.

Hecht, Hans, T. Percy, R. Wood und J. D. Michaelis. Beitrag zur Literaturgeschichte der Genieperiode. Stuttgart: Kohlhammer. (94 S.) gr. 8° = Göttinger Forschungen. 3. 7.50 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0416
gefördert durch die DFG

Hentze, Rudolf, Die proteïsche Wandlung im „Ulysses“ von James Joyce und ihre Spiegelung im Stil. Marburg: Elwertsche Verlagsbuchhandlung. (XI, 120 S.) gr. 8° = Die neueren Sprachen. Beiheft 27. 5.— M.

Hofmann, Walter, Stilgeschichtliche Untersuchungen zu den Meisterliedern des Hans Folz. Berlin: Ebering. (VIII, 125 S.) gr. 8° = Germanische Studien. 132. 5.60 M.

Idelmann, Theodora, Das Gefühl in den altenglischen Elegien. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (VII, 129 S.) 8°. (Münster, Phil. Dissertation.)

Ilcus, Peter, Die moderne rumänische Literatur. Jena: Gronau. (24 S.) 8° = Vom Leben und Wirken der Romanen. 2,4. —.60 M.

Keipert, Hans, Die Wandlung Goethescher Gedichte zum klassischen Stil. Die Umarbeitungen für die Gesamtausgabe 1789. Jena: Frommann. (VIII, 165 S.) gr. 8° = Jenaer germanistische Forschungen. 21. 9.— M.

Klemm, Günther, Christian Morgensterns Dichtungen von „Ich und Du“. Bonn: Röhrscheid. (71 S.) gr. 8° = Mnemosyne. 12.

Kommerell, Max, Jean Paul. Frankfurt: Klostermann. (419 S.) gr. 8°. Kart. 16.50 M.; Lw. 18.50 M.

Könitzer, Willi Fr., Die Bedeutung des Schicksals bei Hölderlin. (148 S.) 8°. Würzburg: Konrad Triltsch. 3.— M.

Kretschmann, Herbert, Der Stil Frauenlobs. Jena: Frommann. (281 S.) gr. 8° = Jenaer germanistische Forschungen. 23. 12.50 M.

Krogmann, Willy, Goethes „Urfaust“. (163 S., mit 1 Abb.) Berlin: Ebering. gr. 8° = Germanische Studien. H. 143. 6.60 M.

Lachmann, Eduard, Die ersten Bücher Stefan Georges. Annäherung an das Werk. Berlin: Bondi. (138 S., 1 Titelbild.) 8°. 3.— M.; Lw. 4.50 M.

Langer, Lotte, Komik und Humor bei Gerhart Hauptmann. Kiel. (95 S.) gr. 8°. (Doktordissertation Kiel.)

Lenhartz, Rolf, Die lyrische Einlage bei Theodor Storm. Ihr künstler. Sinn im Aufbau d. Novelle. Bonn: Röhrscheid. (111 S.) gr. 8° = Mnemosyne. H. 14. 4.20 M.

Lieske, Rudolf, Tiecks Abwendung von der Romantik. Berlin: Ebering. (150 S.) gr. 8° = Germanische Studien. 134. 6.— M. (Doktordissertation.)

Lovett, R. M., and H. S. Hughes, The History of the Novel in England. London: Harrap. (VIII, 495 S. mit Abb.) 8 sh. 6 d.

Magendie, Maurice, Le Roman français au XVIIe siècle. De l'Astrée au Grand Cyrus. Paris: Droz. (400 S.) 8°. 60.— Fr.

Meyer, Kurt, Die Novellen Paul Heyses und Thomas Manns. Eine vergleichende Stiluntersuchung. Leipzig: Fischer. (III, 83 S.) 8°. (Doktordissertation Leipzig.)

Miller, Otto, Der Individualismus als Schicksal. Freiburg: Herder. (Mit 8 Bildertaf., VII, 319 S.) gr. 8° = Mumbauer: Die dt. Dichtung d. neuesten Zeit. Bd. 2. Tl 1. 6.20 M.; Lw. 8.— M.

Mohr, Wolfgang, Kenningstudien. Beiträge zur Stilgeschichte d. altgerm. Dichtg. Stuttgart: Kohlhammer. (VIII, 138 S.) gr. 8° = Tübinger germanistische Arbeiten. Bd. 19 = Sonderreihe Bd. 2. 7.50 M.

Mönch, Walter, Frankreichs Dichtung von der Renaissance zur Gegenwart im Spiegel geistesgeschichtlicher Probleme. Berlin: Ebering. (51 S.) gr. 8° = Denkform und Jugendreihe. 13 = Romanische Studien. 35. 2.80 M.

Moraud, Marcel, Le Romantisme français en Angleterre de 1814 à 1848. Paris: Champion. (476 S.) 8° = Bibliothèque de la Revue de Littérature comparée. 90. 60.— Fr.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0417
gefördert durch die DFG

Morwitz, Ernst, Die Dichtung Stefan Georges. Berlin: Bondi. (180 S.) 8°. b 4.—; Lw. b. 5.50 M.

Müller, Günther, Die organische Seele im „Faust I". Ein Beitrag zur Einheitsfrage. Aus: Euphorion, 34. Band, 2. Heft.

Müller, Karl F., Die literarische Kritik in der mittelhochdeutschen Dichtung und ihr Wesen. Frankfurt a. M.: Diesterweg. (116 S.) gr. 8°. Deutsche Forschungen. 26. 3.80 M.

Naumann, Hans, Univ.-Prof., Die deutsche Dichtung der Gegenwart (1885—1933). 6., neubearb. Aufl. Stuttgart: Metzler. (403 S.) gr. 8° = Epochen der dt. Literatur. Bd. 6. 5.— M.; Lw. 6.50 M.

Newald, Richard, Deutscher Horaz in 5 Jahrhunderten. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (153 S.) 8° = Literarhistorische Bibliothek. 5. 4.— M.

Olzien, Otto Heinrich, Der Satzbau in „Wilhelm Meisters Lehrjahren". Eine sprachstilistische Untersuchung. Leipzig: J. J. Weber. (86 S.) gr. 8° = Von deutscher Poeterey. 14. 5.50 M.

Ouitaï, Le Roman chinois. Paris: Edit. Véga. (192 S. mit Abb.) 25.— Fr.

Pahl, Günter, Rainer Maria Rilke. Berlin: Goldstein. (80 S.) kl. 8°. 2.— M.

Palgen, Rudolf, Das Quellenproblem der göttlichen Komödie. Heidelberg: Carl Winter. (39 S.) gr. 8°. 1.25 M.

Paustian, Helmut, Die Lyrik der Aufklärung als Ausdruck der seelischen Entwicklung von 1710—1770. Berlin: Junker & Dünnhaupt. 220 S. gr. 8° = Literatur u. Seele. Bd. 3. 7.— M. (Kiel, Phil. Diss.)

Petersen, Julius und Erich Trunz, Lyrische Weltdichtung in deutschen Übertragungen, aus 7 Jahrhunderten ausgewählt. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (IX, 192 S.) 8° = Literarhistorische Bibliothek. 9. 4.80 M.

Pfeiffer, Emilie, Shakespeares und Tiecks Märchendramen. Bonn: Röhrscheid. (84 S.) 8° = Mnemosyne. 13. 3.50 M.

Raymond, Marcel, De Baudelaire au Surréalisme. Paris: Edit. Corrêa. (420 S.) 8°. 25.— Fr.

Reinhardt, Karl, Sophokles. Frankfurt a. M.: Klostermann. (288 S.) gr. 8°. 9.50 M.; Lw. 11.50 M.

Roberts, M., Elizabethan Prose. London: Cape. (376 S.) 8°. 6 sh.

Rochocz, Hans, Alt und Jung in der französischen Literatur. Bielefeld: Velhagen und Klasing. (116 S.) 8° = Lebendiges Schrifttum. 15. 1.10 M.

Roffler, Thomas, Bildnisse aus der neueren deutschen Literatur. Frauenfeld: Huber. (267 S., 1 Titelbild.) gr. 8°. 7.20 M.

Sattler, Gertrud, Das deutsche Lied in der französischen Romantik. Bern: Haupt. (190 S.) gr. 8°. (Doktordissertation Bern.)

Schaeder, Grete, und Hans Heinrich Schaeder, Hugo von Hofmannsthal. Bd. 1: Die Gestalten. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (197 S.) 4° = Neue Forschung. 21, 1. 8.— M.

Schmarsow, August, Goethes Nachtgesang umgedeutet. Stuttgart: Union Deutsche Verlagsges. (8 S.) gr. 8°.

Schmid, Wilhelm, und Otto Stählin, Geschichte der griechischen Literatur. Tl. 1. Die klass. Periode d. griech. Literatur. Bd. 2: Die griech. Literatur in d. Zeit d. attischen Hegemonie vor d. Eingreifen d. Sophistik. (XII, 781 S.) München: C. H. Beck. gr. 8° = Handbuch d. Altertumswissenschaft. Abt. 7, Tl. 1, Bd. 2. 28.— M.; Lw. 32.— M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0418
gefördert durch die DFG

Schneider, Hermann, Vom Wallenstein zum Demetrius. Untersuchungen zur stilgeschichtlichen Stellung und Entwicklung von Schillers Drama. Stuttgart: Kohlhammer. (VI, 104 S.) gr. 8° = Tübinger germanistische Arbeiten. 18. 7.50 M.

Schnelle, Ilse, Untersuchungen zu Catulls dichterischer Form. Leipzig: Dieterich (86 S.) gr. 8° = Philologus. Suppl.-Bd. 25, H. 3. 5.60 M.; geb. 6.80 M. (Kap. 1 u. d. T. „Catullinterpretationen" als Leipziger Phil. Diss. ersch.)

Schönfeld, Margarete, Gutzkows Frauengestalten. Ein Kapitel aus der literarhistorischen Anthropologie des 19. Jhs. Berlin: Ebering. (120 S.) gr. 8° = Germanische Studien. 133. 4.80 M. (Doktordissertation.)

Schwinkowski, Arthur, Priester Wernhers Maria. Eine Stilunters. Halle: Klinz. (90 S.) gr. 8°. (Kiel, Phil. Diss.)

Seikat, Hildegard, Die Romankunst Disraelis. Jena: Frommann. (78 S.) gr. 8° = Forschungen zur englischen Philologie. 3. 3.50 M.

Sénéchal, Christian, Les grands Courants de la littérature française contemporaine. Marburg: Elwert'sche Verlbh. (463 S.) 8°. 6.— M.

Sirven, Paul, Vittorio Alfieri. Paris: Presses Universitaires de France. (360 S.) 20.— Fr.

Soergel, Albert, Dichter aus deutschem Volkstum. Eine Schilderg. d. dt. Literatur der letzten Jahrzehnte. Mit 61 Abb. 1.—8. Tsd. Leipzig: Voigtländer. (231 S.) gr. 8° = Soergel, Dichtung u. Dichter d. Zeit. Folge 3. 5.60 M.; Lw. 6.80 M.; Hldr. 10.50 M.

Sparnay, Hendricus, Hartmann von Aue. 1. Halle: Niemeyer. (VIII, 179 S.) gr. 8°. 8.— M.

Stammler, Wolfgang, Prosa der deutschen Gotik. Eine Stilgeschichte in Texten. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (148 S.) 8° = Literaturhistorische Bibliothek. 7. 4.80 M.

Stadtländer, Wilhelm, Börne und sein Verhältnis zu Goethe und Jean Paul. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (159 S.) 4° = Neue Forschungen. 20. 6.80 M.; Lw. 9.— M. (Doktordissertation.)

Stemplinger, Eduard, Der münchener Kreis. Platen, Curtius, Geibel, Strachwitz. Leipzig: Reclam. (342 S., 1 Taf.) 8° = Deutsche Literatur. Reihe 21. Formkunst. 1. 7.50 M.; Lw. 9.— M.

Stettner, Leo, Das philosophische System Shaftesburys und Wielands Agathon. (189 S.) 8°. Halle: Max Niemeyer. br. 8.— M.

Thomas, Anneliese, Don Carlos und Hamlet. Bonn: Röhrscheid. (120 S.) gr. 8° = Mnemosyne. H. 15. 5.25 M.

Voigt, Günther, Die humoristische Figur bei Jean Paul. Halle: Niemeyer. (97 S.) gr. 8°. 3.50 M.

Wifstrand, Albert, Von Kallimachos zu Nonnos. Metrisch-stilist. Untersuchgn. zur späteren griech. Epik u. zu verwandten Gedichtgattungen. Lund: Ohlsson. (202 S.) gr. 8° = Skrifter utgivna av Vetenskaps-Societeten i Lund. 16. 7.50 Kr.

Weigand, H. J., Thomas Mann's Novel „Der Zauberberg". A. Study. London: Appleton-Century. (IX, 183 S.) 10 sh. 6 d.

Weyand, Herbert, Der englische Kriegsroman. Strukturprobleme. Bonn: Hanstein. (82 S.) gr. 8° = Bonner Studien zur englischen Philologie. 18. 4.20 M.

Zausmer, Otto, Grillparzers Lyrik als Ausdruck seines Wesens. Wien: Verlag für Jugend und Volk. (168 S. mit Abb.) 8°. 4.50 M.; geb. 5.20 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0419
gefördert durch die DFG

5. Raumkunst.

a) Allgemeines.

Ainalov, Demetrius, Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau. Berlin: De Gruyter. (143 S. mit Abb., 73 Taf.) gr. 8° = = Ainalov: Geschichte der russischen Kunst. Bd. 2 = Grundriß der slavischen Philologie und Kulturgeschichte. 12. 28.— M.; geb. 30.— M.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begr. von Ulrich Thieme u. Felix Becker. Unter Mitw. von etwa 400 Fachgelehrten bearb. u. red. von ... Hrsg. von Hans Vollmer. Bd. 27. Piermaria bis Ramsdell. Leipzig: Seemann. (600 S.) 4°. 60.— M.; Hldr. 68.— M.

Bruhns, Leo, Die Meisterwerke. Eine Kunstgeschichte f. d. dt. Volk. Bd. 7: Von d. Peterskirche zum Würzburger Schloß. Leipzig: E. A. Seemann. (375 S., mit 108 Bildern.) kl. 8°. Lw. 5.— M.

Filov, Bogdan, Geschichte der bulgarischen Kunst unter der türkischen Herrschaft in der neueren Zeit. Berlin u. Leipzig: de Gruyter. (94 S., mit 1 Textabb. u. 64 Taf.) gr. 8° = Filov: Geschichte der bulgarischen Kunst. Bd. 2 = Grundriß der slavischen Philologie und Kulturgeschichte. 11. 20.— M.; Lw. 21.50 M.

Fischer, Theodor, Gedanken zur neuen künsterischen Form. Aus: Kunst- und Antiquitätenrundschau, Heft 19/20. Oktober 1933.

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hrsg. von Otto Schmitt. (Etwa 50 Lfgn. = 4 Bde.) Lfg. 1. Stuttgart: Metzler. (128 Sp. mit Abb.) 4°. Jede Lfg. von Bd. 1: 6.50 M.; Subskr.-Pr. 5.85 M.

Sauer, Josef, Die kirchliche Kunst der 1. Hälfte des 19. Jh. in Baden. Freiburg: Herder. (696 S., 12 Taf.) 4°. Lw. 20.— M.

Schlosser, Julius von, Künstlerprobleme der Frührenaissance. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky. (47 S.) gr. 8° = Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Kl. 214, 5. 2.50 M.

Schmid, Heinrich Alfred, Gesammelte kunsthistorische Schriften. Zum 70. Geburtstag d. Verf. hrsg. von Schülern und Freunden. Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz & Cie. (XII, 369 S. mit Abb., 17 Taf.) 4/. 12.— M.; geb. 15.— M.

Sobotta, Rudolf, Michelangelo und der Barockstil. Berlin: Deutscher Kunstverlag. (72 S., 16 Taf.) 5.— M.

Terrasse, Henri, L'Art hispanomauresque des origines au XIIIe siècle. Paris: Edit. Van Oest. (528 S. mit 80 Taf.) 180.— Fr.

Ueberwasser, Walter, Von Maß und Macht der alten Kunst. Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz & Cie. (XIII, 140 S., 16 Taf., 20 Abb.) 4°. 8.50 M.

Volbach, G. Salles et G. Duthuit, Art byzantin. Paris: Edit. A. Lévy. (80 S. mit 100 Taf.) 250.— Fr.

Wulff, Oskar, Die neurussische Kunst im Rahmen der Kulturentwicklung Rußlands von Peter dem Großen bis zur Revolution. Textbd. Tafelbd. Baden b. Wien, Wien, Brünn, Leipzig: Rohrer. (XVIII, 361; XIV S., 219 S. Abb.) 4°. Lw. 45.—.M.

b) Baukunst.

Benoit, François, L'Architecture. L'Occident médiéval du Romain au Roman. Paris: H. Laurens. (480 S. mit 148 Abb., 28 Plänen, 817 Zeichnungen.) 65.— Fr.

Bernstein, Fritz, Der deutsche Schloßbau der Renaissance (1530—1618). Typen und Entwicklung seiner Grundanlage. (Doktordissertation Straßburg.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0420
gefördert durch die DFG

Biehn, Heinz, Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Zentralbaues bis zum Jahre 1500. Worms: Fischer. (VIII, 78 S.) 8°. (Doktordissertation Heidelberg.)

Bruhns, Leo, Von der Peterskirche zum Würzburger Schloß. Baumeister und Bildner des Barock. Leipzig: E. A. Seemann. (320 S. mit 105 Abb.) 5.— M.

Busch, Karl, Neue Beiträge zur Baumaßnorm und Plankonstruktion der deutschen Baukunst des 12. und 13. Jh. Aus: Architectura, Jg. 1. S. 92—96.

Delius, Hellmut, Vitruv und der deutsche Klassizismus. C. F. Schinkel und F. Weinbrenner. Aus: Architectura, Jg. 1 S. 56—62.

Giovannoni, Gustavo, La scuola di architettura di Roma. Roma: Cremonese. (34 S. mit Abb., 156 Taf.) 8°. 15.— L.

Gobillot, René, Architecture moderne et contemporaine. Paris: Bloud et Gay. (216 S.) 12.— Fr.

Groß, Werner, Die Hochgotik im deutschen Kirchenbau. Der Stilwandel um das Jahr 1250. Gießen: v. Münchow. (58 S. mit Abb.) 4°. (Doktordiss. München).

Kletzl, Otto, Das Frühwerk Ulrichs von Ensingen. Aus: Architectura, Jg. 1, 170—194.

Lorck, Carl v., Herrenhäuser Ostpreußens. Bauart u. Kulturgehalt. Mit beschreib. Verz. u. 80 Bildern. Königsberg: Gräfe und Unzer. (40 S. mit Abb., 32 S. Abb.) 4° = Lorck, Die dt. Herrenhäuser. Bd. 1. 3.— M.; Lw. 4.— M.

Lukomski, G. K., I maestri della architettura classica. Da Vitruvio allo Scamozzi. Trad. di L. Cappuccio. Milano: Hoepli. (XVI, 456 S. mit 350 Abb.) 4°. 150.— L.

Michalski, Ernst, Das Problem des Manierismus in der italienischen Architektur. Aus: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Jg. 2, S. 88—109.

Muggia, A., Storia dell'architettura. Dai primordi ai nostri giorni. Milano: Vallardi. (XXVII, 648 S. mit 900 Abb.)

Platz, Gustav Adolf, System einer historischen Architekturlehre. Aus: Architectura, Jg. 1. S. 2—7.

Pöhlmann, Heinrich, Der Schutz- und Trutzbau der ältesten Nürnberger Herrensitze. Mit vielen Abb. im Text u. 16 Taf. Erlangen: Palm & Enke. (VIII, 124 S.) 8° = Beiträge zur fränk. Kunstgeschichte. N. F. Bd. 4. 5.30 M. (Erlangen, Phil. Diss.)

Rukwied, Hermann, Brückenästhetik. Berlin: Ernst & Sohn. (112 S. mit 125 Textabb.) 4°. 9.50 M.

Schöne, Günter, Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibiena. Nach den Perspektivbüchern. Leipzig: L. Voss. (93 S.) gr. 8° = Theatergeschichtliche Forschungen. 43. 5.40 M.; Lw. 7.40 M. (Doktordissertation.)

Weise, Georg, Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik. Reutlingen: Gryphius-Verlag. (132 S. mit Abb.) 4° = Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte. 14. 15.— M.

Werner, Herbert, Das Problem des protestantischen Kirchenbaus und seine Lösungen in Thüringen. Gotha: Klotz. (VIII, 94 S. mit 52 photogr. Aufn. u. 30 Grundr.-Zeichn.) 7.— M.

Zschietzschmann, Willy, Neuzeitliche Fragen der Erforschung antiker Bauwerke. Klassische Baukunst in neueren Schriften. Aus: Architectura, Jg. 1. S. 63—65.

c) Werkkunst.

Engelbrecht, Kurt, Deutsche Kunst im totalen Staat. Zur Wiedergeburt des Kunsthandwerks. Lahr: Keutel. (173 S.) kl. 8°. HLw. 2.80 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0421
gefördert durch die DFG

Jankulm, Herbert, Gürtelgarnierungen der älteren römischen Kaiserzeit im Samland. (Doktordissertation, Berlin.)

Rademacher, Fritz, Die deutschen Gläser des Mittelalters. Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft. (V, 151 S. mit Abb., 64 Taf.) 4°. Lw. 72.— M.

Schmutzler, Emil, Altorientalische Teppiche in Siebenbürgen. Leipzig: Hiersemann. (24 S., 55 Taf., 1 Karte, 56 Bl. Erklärungen.) 2°. Lw. 300.— M.

Vis, Eelco M., u. Commer de Geus, Altholländische Fliesen. Leipzig: Hiersemann. Bd. 2 Text von Ferrand W. Hudig. (VI, 108 S. mit 62 Taf. in Netzätzg., davon 10 farb.) 4°. Lw. 80.— M.

6. Bildkunst.

a) Plastik.

Binding, Rudolf G., Vom Leben der Plastik. Inhalt und Schönheit d. Werkes v. Georg Kolbe. Berlin: Rembrandt-Verl. (Mit 90 Abb., 105 S.) 4°. 4.20 M.; Hlw. 6.— M.; Lw. 6.50 M.

David, Henri, De Sluter à Sambin. Essai critique sur la sculpture et le décor monumental en Bourgogne au XVe et au XVIe siècles. 1. La fin du moyen-âge. 2. La Renaissance. Paris: Libr. Leroux. Je 200.— Fr.

Delbrueck, Richard, Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs. Berlin, Leipzig: de Gruyter. (Mit 128 Taf u. 80 Abb., XIX, 250 S.) 4° = Studien zur spätantiken Kunstgeschichte. 8. Lw. 174.— M.

Demangel, R., La Frise ionique. Paris: E. de Boccard. (X, 609 S., 13 Taf.) 80.— Fr.

Fröber, Julius, Die Komposition der archaischen und frühklassischen griechischen Metopenbilder. Mit 42 Linoleumschnitten des Verf. Würzburg: Triltsch. (90 S.) 8°. 3.60 M. (Gießen, Phil. Dissertation.)

Henry, Françoise, La Sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne. 2 Vol. Paris: Leroux. (236 S., 171 Taf.) 500.— Fr.

Klöter, Hermann, Myron im Licht neuerer Forschungen. Würzburg: Triltsch. (Mit 2 Abb. auf 1 Taf., 57 S.) gr. 8°. 2.50 M. (Gießen, Phil. Dissertation.)

Maryon, H., Modern Sculpture. London: Pitman. (XX, 260 S. mit Abb.) 4°. 30 sh.

Meyer-Weinschel, Ady, Renaissance und Antike. Beobachtungen über das Aufkommen der antikisierenden Gewandgebung der italienischen Renaissance. Reutlingen: Gryphius-Verlag. (95 S. mit Abb.) 4° = Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte. 12. Lw. 12.— M.

Michalowski C., Les Portraits hellénistiques et romains. Paris: E. de Boccard. (69 S., 49 Taf.) 250.— Fr.

Oppen, Hans Werner v., Der Skulpturenschmuck der Trierer Liebfrauenkirche. (Berliner Dissertation.)

L'Orange, H. P., Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. Oslo: Aschehoug; Leipzig: Harrassowitz. (157 S., 106 S. Abb.) gr. 8° = Instituttet for sammenlignende Kulturforskning. Serie B: Skrifter. 22. 16.— M.; geb. 20.— M.

Pinder, Wilhelm, Deutsche Barockplastik. 1.—12. Tsd. Königstein und Leipzig: Langewiesche. (112 S. mit Abb.) 4° = Die Blauen Bücher. 2.40 M.

Read, H., Art Now. An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture. London: Faber & Faber. (144 S. mit Abb.) 8°. 12 sh. 6 d.

Reitzenstein, Alexander von, Veit Stoß. Aus: „Deutsche Zeitschrift", Jahrg. 46, Heft 10.

Schaal, Hans, Griechische Vasen und figürliche Tonplastik in Bremen. Bremen: Winter. (81 S., 40 Taf.) gr. 8° = Abhandlungen und Vorträge. Hrsg. von d.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0422
gefördert durch die DFG

Bremer wissenschaftl. Ges. Jahrg. 7, Heft 1/2 = Schriften d. Bremer wissenschaftl. Ges. Reihe D. 5.— M.

Schober, Arnold, Der Fries des Hekateions von Lagina. Baden bei Wien: R. M. Rohrer. (112 S. mit 45 Abb., 36 Taf.) 4° = Istanbuler Forschungen. 2. 26.— M.

Tesdorpf, Karl Wilhelm, Johannes Wiedewelt. Dänemarks erster klassizistischer Bidhauer, e. Anhänger von Winckelmann. Hamburg: Joh. Trautmann Verl. (Mit 39 Taf., 127 S.) gr. 8°. Lw. 5.— M.

Wertheimer, Otto, Veit Stoß. Aus: Kunst und Künstler, XXXII. S. 163—169.

West, Robert, Römische Porträt-Plastik. München: Bruckmann. (XIII, 264 S., 70 Taf.) 4°. Lw. 80.— M.

b) Malerei.

Baker, C. H. C., British Painting. With a chapter on primitive painting by Montague R. James. London: Medici. (XXXVI, 319 S. mit 256 Abb.) 8°. 30 sh.

Barnes, A. C., and Violette de Mazia, The Art of Henri Matisse. London: Scribner. (XVIII, 464 S. mit 151 Abb.) 8°. 21 sh.

Bauch, Kurt, Die Kunst des jungen Rembrandt. Heidelberg: Carl Winter. (Mit 221 Abb., VI, 235 S.) 4° = Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen. Bd. 14. 30.— M.; geb. 35.— M.

Baum, Julius, Die Malerei und Plastik des Mittelalters. Deutschland, Frankreich und Britannien. Potsdam: Athenaion. (391 S. mit 421 Abb., 23 Taf.) 4° = Handbuch der Kunstwissenschaft. 5. 2.

Beazley, John Davidson, Der Kleophrades-Maler. Berlin: Keller. (30 S., 32 Taf.) 4° = Bilder griechischer Vasen. 6. 32.— M.

Beenken, Hermann, Die Krise der Malerei. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 11. Jahrg. S. 421—444.

Bettini, Sergio, L'arte di Jacopo Bassano. Bologna: Apollo, Casa Editrice. (195 S. mit Abb.) 20.— L.

Courthion, Pierre, Claude Lorrain. Paris: Libr. Floury. 100.— Fr.

Diehl, Charles, La Peinture byzantine. Paris: Edit. d'Art et d'Histoire. (112 S., 96 Taf.) 250.— Fr.

Drost, Willi, Adam Elsheimer und sein Kreis. Potsdam: Athenaion. (193 S. mit Abb., mehr. Taf.) 4° = Die großen deutschen Maler. 1. 48.— M.

Fritz, Rolf, Das Stadt- und Straßenbild in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. (Doktordissertation, Berlin.)

Gehrig, Oscar, Guido Joseph Kern, der Maler und Graphiker. München: Bruckmann. (30 Abb. u. Taf., ausgew. u. beschrieben, 31 S.) 4°. 6.— M.; Lw. 7.50 M.

Glück, Gustav, Gesammelte Aufsätze. In zwei Bänden herausgegeben von Ludwig Burchard und Robert Eigenberger. 1. Rubens, van Dyck und ihr Kreis. (453 S. mit 200 Abb.) 2. Aus drei Jahrhunderten europäischer Malerei. (369 S. mit 141 Abb.) Wien: Schroll. 4°. Je 14.— M.

Hellet, F., Les Oeuvres peintes de la Renaissance italienne et le nombre d'or. Paris: Le Francois. (56 S., 9 Taf.) 20.— Fr.

Kelber, Wilhelm, Raphael von Urbino. (Tl. 2) Stuttgart: Verl. d. Christengemeinschaft. 4°. Lw. 4.80 M.; Tl. 1 u. 2. in 1 Bde geb. 8.— M.

Lendorff, Gertrud, Giovanni Battista Moroni. Der Porträtmaler von Bergamo. Winterthur: Schönenberger & Gall. (X, 100 S., 12 Taf.) 8° = Schweizerische Beiträge zur Kunstgeschichte. 2. 8.70 Fr.

Marle, R. van, The development of the Italian schools of painting. Vol. XIV. Haag: Nijhoff. (541 S. mit 326 Abb.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0423
gefördert durch die DFG

Miniaturmalerei, Asiatische, im Anschluß an Wesen und Werden der Mogulmalerei. Bearbeitet von Josef Strzygowski. Klagenfurt: Kollitsch. (232, XIII S., 108 Taf.) 4° = Arbeiten des 1. Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien. 50. 60.— M.; Lw. 70.— M.

Neumeyer, A., Die präraffaelitische Malerei im Rahmen der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 11. Jahrg. S. 67—77.

Payne, H. G. G., Protokorinthische Vasenmalerei. Berlin: Keller.)24 S., 32 Taf.) 4° = Bilder griechischer Vasen. 7. 32.— M.

Post, R., A history of Spanish painting. IV, 1. 2. Cambridge: Haward University Press. (692 S., 274 Abb.)

Power, J. W., Eléments de construction picturale. Paris: A. Roche. (104 S.) 150.— Fr.

Rivière, G., Cézanne. Paris: Libr. Floury. 20.— Fr.

Roger-Marx, Claude, Renoir. Paris: Libr. Floury. 20.— Fr.

Sano, Kazufiko, Die Anordnung der Figuren in der Tafelmalerei Deutschlands von 1350 bis 1450. Kompositions- und Räumlichkeitsprobleme. (Doktordissertation Würzburg.)

Schneider, Arthur von, Caravaggio und die Niederländer. Marburg: Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars. (144 S., 50 S. Abb.) 4°. 18.— M.

Schneider, Edouard, Fra Angelico da Fiesole. Paris: Michel. (274 S., 104 Taf.) 120.— Fr.

Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik. 1. Die Malerei der Hochgotik 1250—1350. Berlin: Deutscher Kunstverlag. (275 S., 128 Taf.) 45.— M.

Terrasse, Charles, Van Dyck. Paris: Laurens. (28 S., 8 Taf.) 35.— Fr.

Terrasse, Charles, Goya. Paris: Laurens. (28 S., 8 Taf.) 35.— Fr.

Terrasse, Charles, Millet. Paris: Laurens. (28 S., 8 Taf.) 35.— Fr.

Tolnai, K. von, Zu Cézannes geschichtlicher Stellung. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 11. Jahrg. S. 78—93.

Voß, Hermann, Quellenforschung und Stilkritik. Eine praktische Methodik mit Beispielen aus der spätitalienischen Malerei. Aus: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Jahrg. 2, S. 176—206.

Waldmann, Emil, Rembrandt. (Ursprünglich von Hermann Knackfuß bearb.) Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing. (Mit 63 Abb. und 5 farb. Taf., 48, 63 S.) 4° = Künstler-Monographien. Bd. 3. Lw. 4.50 M.

Weitzmann-Fiedler, J., Die Aktdarstellung in der Malerei vom Ausgang der Antike bis zum Ende des romanischen Stiles. Unter besonderer Berücksichtigung der Miniaturmalerei. Straßburg: J. H. Ed. Heitz. (VI, 49 S.) = Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 297. (Doktordissertation.)

c) Graphik.

Bühler, Wilhelm, Aus der ABC-Stube der Kultur. Holzschnitt von 1464. (Original im Museum zu Basel.) Straßburg: J. H. Ed. Heitz. (23 S., 5 Taf.) 4° = Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 290. 5.— M.

Chorus, Hildegard, Gesetzmäßigkeiten der Farbgebung in der ottonischen Buchmalerei. Bonn: Röhrscheid. (67 S.) gr. 8°. (Doktordissertation, Köln.)

Geiser, Bernard, Picasso, peintre-graveur. Paris: Edit. Bucher. (364 S.) 430.— Fr.

Heitz, Paul, Italienische Einblattdrucke in den Sammlungen Bassano und Berlin. Mit Hinweisen auf Schreibers „Handbuch". 1. Straßburg: J. H. Ed. Heitz. (4 Bl.,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0424
gefördert durch die DFG

20 Taf. mit 22 Abb. in Lichtdruck.) 2° = Einzelholzschnitte des 15. Jahrh. 79. 40.— M.

Keller, Hiltgart L., Mittelrheinische Buchmalereien in Handschriften aus dem Kreise der Hiltgart von Bingen. Stuttgart: Surkamp. (VI, 157 S., 1 Bl., 37 Taf.) 4°. 12.— M. (Zugleich Frankfurt, Phil. Dissertation.)

Mabbott, Thomas Ollive, Woodcuts and pasteprints of the Mabbott-Collection, New York. Straßburg: J. H. Ed. Heitz. (15 S., 16 Taf.) 2° = Einblattdrucke des 15. Jahrh. 78. Kart. 30.— M.

Parker, K. T., The drawings of Antoine Watteau. 1684—1721. Paris: B. T. Batsford. 4°. 2 £ 2 sh.

Röttinger, Heinrich, Der Frankfurter Buchholzschnitt 1530—1550. Straßburg: J. H. Ed. Heitz. (Mit 13 Abb. auf 8 Taf., IX, 153 S.) 4° = Studien zur deutschen Kunstgeschichte. H. 293. 16.— M.

Salomon, Felix, Berlin, Die Faustillustrationen von Cornelius und Delacroix. Eine Parallele. Würzburg: Becker. (43 S.) 8°. (Würzburg, Phil. Dissertation.)

Zschelletzschky, Herbert, Das graphische Werk Heinrich Aldegrevers. Ein Beitrag zu seinem Stil im Rahmen d. dt. Stilentwicklung. Straßburg: J. H. Ed. Heitz. (Mit 172 Abb. auf 42 Taf., 310 S.) 4° = Studien zur deutschen Kunstgeschichte. H. 292. 40.— M.

Zeichnungen, Die, der deutschen Schulen. Bearbeitet von Hans Tietze u. a. Wien: Schroll. (Textband: XVI, 209 S., Tafelband: 1709 Abb., 397 Taf. auf 199 Bl.) 4° = Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina. 4. 5. 275.— M.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

a) Geistiger Gehalt.

Alverdes, Paul, Nationale Dichtung. Aus: Deutsche Zeitschrift. 47. Jahrg.H. 1.

Arens, Franz, Zur kulturellen Bedingtheit kunstgeschichtlicher Tatsachen. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXVII. Bd. S. 253—274.

Böhme, Erdmann Werner, Musik und Musiker im Roman um 1930. Vortrag. Greifswald: Bamberg. (13 S.) gr. 8°. 1.—. M.

Brémond, Henri, Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours. Tom. XI. Paris: Bloud et Gay. (438 S.) 45.— Fr.

Bugard, Pierre, Musique et pensée symbolique. Paris: Public. Delmas. 25.— Fr.

Cailliet, Emile, The Themes of magic in nineteenth century French Fiction. Paris: Presses universitaires de France. (230 S.) 8°. 40.— Fr.

Clemen, Paul, Der Denkmalbegriff und seine Symbolik. Bonn: Bonner Universitätsbuchdruckerei. (21 S.) gr. 8° = Bonner akademische Reden. 15. 1.— M.

Doering, Oskar, Christliche Symbole. Leitfaden durch die Formen- und Ideenwelt der Sinnbilder in der christlichen Kunst. Freiburg: Herder. (XIV, 146 S. mit 69 Abb.) kl. 8°. 2.80 M.; Lw. 3.60 M.

Dyroff, Adolf, Der geistige Hintergrund des Bonner Schloßbaues. Bonn: Bonner Universitätsbuchdruckerei. (28 S.) gr. 8° = Bonner akademische Reden. 16. 1.— M.

Eberlein, Kurt Karl, Was ist deutsch in der deutschen Kunst? Leipzig: Seemann. (66 S.) 8° = Schriften zur dt. Lebenssicht. 1. 1.— M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0425
gefördert durch die DFG

Gödecke, August, Die Darstellungen der Gemütsbewegungen in der isländischen Familiensaga. Hamburg: Friederichsen, de Gruyter & Co. (62 S.) gr. 8° = Nordische Brücke. 1. 3.— M. (Doktordissertation.)

Gosslau, Werner, Die religiöse Haltung in der Reformationsmusik, nachgewiesen an den „Newen deudschen geistlichen Gesengen" des Georg Rhaw 1544. Kassel: Bärenreiter-Verlag. (VI, 76 S.) gr. 8° = Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft. 1. 4.— M. (Doktordissertation.)

Guardini, Romano, Der Mensch und der Glaube. Versuche über die religiöse Existenz in Dostojewskijs großen Romanen. Leipzig: Hegner. (377 S.) 8°. Lw. 6.50 M.

Héraucourt, Will, Die Darstellung des englischen Nationalcharakters in John Galsworthys „Forsyte Saga". Marburg: Elwertsche Verlagsbuchhandung. (111 S.) gr. 8° = Die neueren Sprachen, Beiheft 26. 4.50 M.

Hoberg, Martin, Die Gesangbuchillustration des 16. Jahrhunderts. Ein Beitr. zum Problem Reformation und Kunst. Straßburg: J. H. Ed. Heitz. (Mit 25 Abb. auf 17 Taf., IX, 118 S.) 4° = Studien zur dt. Kunstgeschichte. H. 296. 15.— M. (Leipzig, Phil. Dissertation von 1932.)

Hofmannsthal, Hugo von, Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. (Rede. 1. u. 2. Aufl.) Berlin: S. Fischer Verl. (26 S.) 8°. 1.— M.

Humpf, Hans, Das Weltbild in den Novellen und Dramen von Paul Ernst. München: Hueber. (55 S.) 8°. 2.— M.

Jax, Karl, Die weibliche Schönheit in der griechischen Dichtung. Innsbruck: Universitäts-Verlag Wagner. (216 S.) gr. 8°. 7.50 M. (Habilitationsschrift.)

Jost, Theodor, Mechanisierung des Lebens und moderne Lyrik. Bonn: Röhrscheid. (148 S.) gr. 8° = Mnemosyne. H. 16. 4.20 M.

Kluckhohn, Paul, Die Gegensätze in der Dichtung der Gegenwart und ihre geistgeschichtlichen Voraussetzungen. Stuttgart: Kohlhammer. (32 S.) gr. 8° = Deutsche Gegenwart u. ihre geschichtl. Wurzeln. 3. = Öffentliche Vorträge der Univ. Tübingen. Sommersem. 1933, 3. 1.35 M.

Kockjoy, Wolfgang, Der deutsche Kaufmannsroman. Versuch einer kultur- und geistesgeschichtlichen genetischen Darstellung. Straßburg: Heitz & Cie. (IX, 221 S.) 4° = Der deutsche Roman in Gruppen- und Einzeldarstellung. 1. 5.50 M.

Kovalewsky, P., Le Sentiment cosmopolite dans la littérature russe. Paris: Rodstein. 4.— Fr.

Krogmann, Willy, Das Arminiusmotiv in der deutschen Dichtung. Rede. Wismar: Hinstorffsche Verlagsbuchhandlung. (20 S.) gr. 8°. 1.— M.

Langbroek, Maarten, Liebe und Freundschaft bei Klopstock und im niederländischen empfindsamen Roman. Purmerend: J. Muusses. (XII, 216 S.) gr. 8°. 3.50 Fl.

Langenbucher, Hellmuth, Volkhafte Dichtung der Zeit. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (124 S.) 8°. 2.50 M.

Lemaire, Hermann, Das Stadt-Land-Problem und seine Gestaltung im deutschen Roman des 19. und 20. Jahrhunderts. Düsseldorf: G. H. Nolte. (III, 43 S.) 8°. 2.80 M.

Lipsker gen. Zarden, Erika, Der Mythos vom goldenen Zeitalter in den Schäferdichtungen Italiens, Spaniens und Frankreichs zur Zeit der Renaissance. Berlin: Michel. (103 S.) gr. 8°. (Doktordissertation Berlin.)

Lücker, Maria, Die französische Psalmenübersetzung des 18. Jahrh. als Ausdruck der geistigen Strömungen der Zeit. Bonn: Röhrscheid. (VIII, 195 S.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0426
gefördert durch die DFG

gr. 8° = Studien zur abendländischen Geistes- und Gesellschafts-Geschichte. 4. 6.50 M.

Lupi, Sergio, Il romanticismo tedesco. Contributo per una nuova intuizione dello spirito e dell'arte. Firenze: Nuova Italia. (115 S.) 6.— L.

Lurje, Walter, Wohnt der Musik ein bestimmtes Ethos inne? Aus: Archiv für die gesamte Psychologie. 87. Band. S. 351—362.

Maduschka, Leo, Das Problem der Einsamkeit im 18. Jahrh. im besonderen bei J. G. Zimmermann. Weimar: Duncker. (123 S.) gr. 8° = Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. 66. 4.— M.

Meyer, Annelies, Die höfische Lebensform in der Welt Jean Pauls. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (121 S.) 4° = Neue Forschungen. 18. 4.80 M.

Mignosi, Pietro, Arte e rivelazione. Palermo: Tradizione. (280 S.) 8°. 18.— L.

Mohl, Ruth, The Three Estates in Medieval and Renaissance Literature. London: Oxford Univ. Press. 8°. 22 sh. 6 d.

Obenauer, K. J., Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur. München: C. H. Beck. (X, 411 S.) gr. 8°. 9.50 M.; Lw. 13.50 M.

Pascoe, M. A., Les Drames religieux au milieu du XVIIe siècle. Paris: Boivin & Cie. (220 S.) 20.— Fr.

Pfeiffer-Belli, Wolfgang, Mythos und Religion bei E. T. A. Hoffmann. Aus: Euphorion 34, S. 305—339.

Riedel, Richard, Neues Weltbild und lebendiges Theater. Potsdam: Protte. (53 S.) 8° = Deutsche Entscheidungen. Bd. 3. 1.— M.

Rosenberg, Alfred, Revolution in der bildenden Kunst? München: Eher. (15 S.) 8°. —.30 M.

Rosteutscher, J., Der Gedanke des kulturellen Fortschritts in der englischen Dichtung. Breslau: Priebatsch. (VII, 184 S.) 6.— M.

Schilperpoort, G., Le Commerçant dans la littérature française du Moyen Age. Paris: Nizet & Bastard. (XI, 158 S.) 50.— Fr.

Schirmer, Walter, F., Antike, Renaissance und Puritanismus. Studien zur englischen Literaturgeschichte des 16. und 17. Jahrh. Zweite ergänzte Auflage. München: Hueber, Verlag. (XI, 235 S.) gr. 8°. 9.— M.

Schukart, Hanns, Gestaltungen des Frauen-Bildes in deutscher Lyrik. Bonn: Röhrscheid. (84 S.) gr. 8° = Mnemosyne. 11. 3.50 M. (Doktordissertation.)

Schümer, Wilhelm, Tod und Leben bei Dostojewskij. Ein Beitrag zur Kenntnis des russischen Christentums. Calw: Die Brücke. (96 S.) gr. 8°. 4.20 M.

Simon, Emma, Soziale Tendenzen in der bildenden Kunst nach 1930. Ochsenfurt a. M.: Fritz & Rappert. (Doktordissertation Würzburg.)

Simon, Karl, Der mittelalterliche Profanbau in Deutschland und seine Bedeutung für die Geistesgeschichte. Aus: Architectura, Jahrg. 1. S. 86—92.

Sprengel, Johann Georg, Der Staatsgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (XI, 226 S.) gr. 8°. 4.80 M.; geb. 6.— M.

Steinhauer, Walter, Über das Nationale in der Musik. Aus: Melos. 12. Jahrg. Heft 5/6.

Uexküll-Gyllenband, W., Das revolutionäre Pathos bei Stefan George. Tübingen: Mohr. (23 S.) 1.50 M.

Weise, Georg, Deutschland und Frankreich im Spiegel ihrer mittelalterlichen Baukunst. Aus: Die Christliche Kunst. 29. S. 269—286.

Wiese, Benno von, Dichtung und Volkstum. Frankfurt a. M.: Klostermann. (28 S.) 8° = Deutsche Schriften zur Wissenschaft. 2. 1.50 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0427
gefördert durch die DFG

Wiese, Benno von, Politische Lyrik 1756—1871. Nach Motiven ausgewählt und geordnet. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (150 S.) 8° = Literarhistorische Bibliothek. 6. 4.— M.

Wilhelm, Julius, Das Fortleben des Gallikanismus in der französischen Literatur der Gegenwart. München: Hueber, Verlag. (VIII, 219 S.) gr. 8° = Münchner romanistische Arbeiten. 2. 9.— M.

Winkelmann, Elisabeth, Coleridge und die Kantische Philosophie. Erste Einwirkungen des deutschen Idealismus in England. Leipzig: Mayer & Müller. (XII, 258 S.) gr. 8° = Palaestra. 184. 14.80 M.

b) Auswirkung.

Alverdes, Paul, Vom Trost der Dichtung in unserer Zeit. Aus: Deutsche Zeitschrift. Jahrg. 46. Heft 5.

Arns, Karl, Literatur und Leben im heutigen England. Leipzig: Rohmkopf. (128 S.) 8°. 3.— M.

Auerbach, Erich, Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts. München: Hueber, Verl. (53 S.) gr. 8° = Münchner romanistische Arbeiten. H. 3. 1.40 M.

Beithan, Ingeborg, Friedrich Nietzsche als Umwerter der deutschen Literatur. Heidelberg: Carl Winter. (222 S.) gr. 8° = Beiträge zur Philosophie. 25. 9.50 M.

Brümmer, Eugen, Beethoven im Spiegel der zeitgenössischen rheinischen Presse. Würzburg: Triltsch. (VII, 108 S.) 8°. 3.60 M. (Doktordissertation.)

Clemen, Paul, Die deutsche Kunst und die Denkmalpflege. Ein Bekenntnis. Berlin: Deutscher Kunstverl. (VIII, 140 S.) 2.85 M.; geb. 3.75 M.

Deesz, Gisela, Die Entwicklung des Nietzsche-Bildes in Deutschland. Würzburg: Triltsch. (V, 95 S.) 3.60 M.

Eberlein, K. K., Winckelmann und Frankreich. Zur Geschichte des deutschen Kultureinflusses im französischen Klassizismus. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 11. Jahrg. S. 592—610.

Francastel, M., Influences françaises à travers l'Italie dans l'est de l'Europe à la fin du XVIIe siècle. Aus: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. S. 99—107.

Fürst, Leonhard, Musikkritik und Tonfilm. Aus: Melos. 12. Jahrg. H. 3.

Geisow, Hans, Bühne und Volk. Leipzig: Armanen-Verl. (47 S.) 8°. 1.40 M.

Gerlach-Bernau, Kurt, Drama und Nation. Ein Beitr. zur Wegbereitung d. nationalsozialist. Dramas. Breslau: F. Hirt. (87 S.) 8°. 1.50 M.

Hasse, Karl, Vom deutschen Musikleben. Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland. Ausgew. Aufsätze. Regensburg: Bosse. (115 S.) kl. 8° = Von deutscher Musik. Bd. 41. —.90 M.; Lw. 1.80 M.

Landry, L., L'action par la volonté et la connaissance artistique. Aus: Revue philosophique. 58e Année. S. 50—65.

Lorentz, Paul, Goethes Spuren im geistigen Ringen der Gegenwart. Weimar: Böhlau. (75 S.) gr. 8°. 1.75 M.; geb. 2.75 M.

Melzer, Friso, Kirche und Literatur. Geschichte der evangelischen Literarkritik. Gütersloh: Bertelsmann. (205 S.) gr. 8°. 6.— M.; geb. 7.50 M.

Meseck, Felix, Die Tragödie der deutschen Kunst. Aus: Deutsche Rundschau. Jahrg. 59. Novemberheft.

Meyen, Fritz, Björnstjerne Björnson im deutschen Schrifttum. Eine Bibliographie. Leipzig: Diebener. (555 S.) gr. 8°. 3.80 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0428
gefördert durch die DFG

Müller, Karl Fr., Die literarische Kritik in der mittelhochdeutschen Dichtung und ihr Wesen. Frankfurt a. M.: Diesterweg. (116 S.) gr. 8°. (Doktordissertation Heidelberg.)

Raab, Karl, Annette von Droste-Hülshoff im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. Münster: Regensbergsche Verlagsbuchhandlung. (147 S.) gr. 8°. 3.— M.

Réau, Louis, Histoire de l'expansion de l'Art français: Le Monde Latin. Italie, Espagne, Portugal, Roumanie, Amérique du Sud. Paris: Laurens. (380 S., 40 Taf.) 40.— Fr.

Rosenberg, Herbert, Musik und Gemeinschaft? Aus: Melos. 12. Jahrg. 1. H.

Scheewe, Ludwig, Hubert und Jan van Eyck. Ihre literarische Würdigung bis zum 18. Jahrh. Haag: Nijhoff.

Scheuffler, Gottlieb, Probleme und Aufgaben der Theaterkritik. Erfurt: F.Z.-Verlag. (109 S.) 8°. 1.80 M.

Schramm, Wilhelm von, Die Theaterkritik im neuen Deutschland. Mit Vorw. von Sigmund Graff. Berlin: Theater-Tageblatt. (23 S.) 8° = Schriftenreihe d. Theater-Tageblatts: „Der Weg zum dt. Nationaltheater". Nr. 2. —.75 M.

Shahani, Ranjee, Shakespeare vu par les Orientaux. Paris: Presses Universit. de France. (164 S.) 25.— Fr.

Tietze, Hans, Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXVII. Bd. S. 209—240.

Ulrich, Hermann und Walter Timmling, Film (Kitsch. Kunst. Propaganda.) Oldenburg: Schulzesche Verlagsbuchhandlung R. Schwartz. (61 S.) 8° = Der Damm, Oldenburger Schriften. 1. 1.80 M.

Voßler, Karl, Puristische und fragmentarische Kunstkritik. Aus: Logos. XXII. S. 203—209.

Wais, Kurt K. T., Henrik Ibsens Wirkung in Spanien, Frankreich, Italien. Braunschweig: Westermann. (83 S.) 8°. 2.80 M.

Wieber, Friedkarl, Der deutsche Zeitungsroman im 20. Jahrhundert. Eine volkskundliche Auseinandersetzung. Halle: Niemeyer. (135 S.) 8°. 3.60 M.

Wilde, Hans-Oskar, Miltons geistesgeschichtliche Bedeutung. Heidelberg: Carl Winter. (144 S.) 8° = Germanische Bibliothek, Abt. I, Reihe 2, 1 5.— M.; geb. 6.50 M. (Habilitationsschrift.)

Wiora, Walter, Volk und Musik. Aus: Melos. 12. Jahrg. Heft 8/9.

c) Kunsterziehung.

Böttcher, Robert, Kunst und Kunsterziehung im neuen Reich. Breslau: F. Hirt. (Mit 18 Bildern, 159 S.) 8°. 3.80 M.

Dietrich, Ulf, Was uns Bildwerke sagen. Kunstfibel. Stuttgart: Union. (VIII, 135 S. mit 35 Abb.) gr. 8°. Lw. 4.80 M.

Schäfke, Rudolf, Schulmusikerziehung und deutsche Erhebung. Leipzig: Kistner & Siegel. (29 S.) gr. 8° = Die Musikpflege. Jahrg. 4. Aug. Beih. —.90 M.; f. Abonn. —.60 M.

Wolzogen, Ernst von, Musikalische Erziehung. Aus: Rufer und Hörer, 2. Jahrg. S. 436—440.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

a) Zeitschriften.

Architectura. Zeitschrift für Geschichte und Ästhetik der Baukunst. Begründet von Leo Adler. Herausgegeben von Günter Martiny. Jahrgang 1. 6 Hefte. Berlin:

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0429
gefördert durch die DFG

Verlag für Kunstwissenschaft. 4° = Jahrbuch für Geschichte der Baukunst. 1. 24.— M. (Erscheint ab 1934 nur noch als Jahrbuch.)

Bausteine zum deutschen Nationaltheater. (Organ d. Gruppe Theater im Kampfbund f. dt. Kultur) Hrsg.: Dr. Walter Stang. (Verantw.: Dr. Hans Knudsen.) Jahrg. 1. 12 Hefte. München: Fr. Eher Nachf. (31 S.) 8°. Viertelj. 3.— M.; Einzelh. 1.— M.

Kunst der Nation. (Schriftl.: Otto-Andreas Schreiber. Jahrg. 1.) 24 Nummern. Nr. 1. Nov. Berlin W 62, Kurfürstenstr. 118: Kunst der Nation. (6 S. mit Abb. 47 × 32 cm.) Jährl. 7.20 M.; vierteljährl. 1.80 M.; Einzelh. —.30 M.

Musik im Zeitbewußtsein. Amtl. Zeitschrift d. Reichskartells d. Dt. Musikerschaft. (Hauptschriftleitg.: Dr. Friedrich Mahling.) Jahr 1. 12 Nummern. Berlin: A. Parrhysius. (32 S. mit Abb.) 4°. Vierteljährl. 4.50 M.

Musik und Volk. Hrsg. vom Reichsbund Volkstum und Heimat, in Verb. mit Hans Hoffmann (u. a.) Jahrg. 1. 6 Hefte. Kassel: Bärenreiter-Verl. (40 S.) gr. 8°. Mit etwa 6 Notenbeil. jährl. 5.80 M.; Einzelh. —.60 M.; Notenbeil. einzeln etwa —.80 M.

Profil. Mensch und Landschaft. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst. Herausgegeben von der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs. Jahrg. 1. (12 Hefte.) Wien: Gewista. 4°. 20.— M.

Tonfilm, Theater, Tanz. Wiener Musik- und Theaterzeitung. Jahrg. 1. (12 Hefte.) Wien: Edition Bristol. 4°. Einzelheft 2.80 S.

Zeitglocke. Kunst und Leben. Jahrg. 1. (26 Nummern.) Bern: Verlag Feuz. gr. 8°. 9.— Fr.

b) Sammelwerke.

Festschrift für Felix Weingartner. Herausgegeben von der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel. Basel: Oppermann. (167 S. mit Abb., Faks.) 4°. 15.— Fr.

Festschrift, Theodor Siebs zum 70. Geburtstag. Herausgegeben von Walther Steller. Breslau: Marcus. (XVI, 489 S., Titelbild.) gr. 8° = Germanistische Abhandlungen. 67. 25.— M.; geb. 27.— M.

PaulErnst-Gedenkbuch. Hrsg. vom Verein Raabe-Stiftg., München. Nachw. von Karl A. Kutzbach. Leipzig: Avenarius in Komm. (Mit 15 Bildern, 231 S., mehr. Taf.) 8° = Jahrbuch dt. Dichtung. 2. 2.— M.

Résumés des Communications présentées au Congrès. XIIIe Congrès International d'Histoire de l'Art. Stockholm 1933. Rédaction: Gerda Boëthius. Stockholm: A. B. Hasse. W. Tullbergs Boktryckeri. (268 S.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1934/0430
gefördert durch die DFG